Black Pantone 259 U

TRIBUNA

67

15 000
1,50 lei

REVISTĂ DE CULTURĂ • serie nouă • anul IV • 16-30 IUNIE 2005

Festivalul Internaþional de Film Transilvania la cea de-a IV-a ediþie

remember
Paul Ricoeur

masă rotundă
Misiunea naþională a literaturii... o temă demodată?

interviu
David Foenkinos

ilustraþia numărului:
Martin Anibas

Black Pantone 259 U

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAŢIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEŢEAN CLUJ,
CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ªI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacţiei Tribuna:
Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Călin Felezeu
Monica Gheţ
Ion Mureºan
Mircea Muthu
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Pavel Puºcas
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacţia:
I. Maxim Danciu
(redactor-ºef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacţie)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
ªtefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Guţă

Redacţia ºi administraţia:
400091 Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour

bloc-notes

Despre cărţi americane

Marian Barbu

Sfârºitul de an calendaristic ºi începutul următorului aduc pe piaţa de carte a SUA mii de exemplare care mai de care mai titrate sau năucitoare în selecţia subiectelor abordate. În privinţa preţurilor, un european poate să comenteze îndelung, reverberatoriu, cu atât mai mult dacă este un român ca mine. În schimb, calitatea imprimării - hârtie, caracter de literă, spaţii libere, ilustraţii (dacă este cazul) - rămâne excepţională. Coperţile ºi celelalte elemente grafice ale acestora sunt o încântare pentru toate tipurile de carte.

Organizarea cărţilor în spaţii largi, dând impresia de imensitate, ºi în rafturi chibzuite, cu distribuţii tematice formidabile, creează un confort de nobilă demnitate ºi respect.

Timp de aproape cinci luni de zile, am poposit în trei state americane: Illinois, Winsconsin, Indiana, având "bursă de familie" la Chicago ºi în zonele adiacente acestui megapolis.

Ca scriitor ºi ziarist, am vizitat locaţiile de care dau seama orice bookshop (librărie) ca ºi orice library (bibliotecă).

De-a lungul a patru decenii de activitate scriptuală, formându-mi o tonalitate stilistică oarecum solemnă, prin sobrietatea ºi acurateţea frazei de limbă română, mi se pare că dacă aº descrie impresiile formate, aº atinge marginile unei euforii suspecte. Nu cunosc în România să existe vreo instituţie de profil sau aºezământ specializat pe vânzarea sau circulaţia cărţilor de dimensiunile ºi dispunerea ºtiinţifică a acestora ca în districtele aferente oraºului Chicago.

Ceea ce este însă intrigant, revoltător, vizează absenţa cumpărătorilor de carte ºi a cititorilor împătimiţi. Dacă lipsa banilor a început să se facă tot mai simţită ºi la nivelul românilor, al tinerilor, cu precădere studenţi, în schimb, bibliotecile noastre - din Craiova (cele de la Universitate ºi de la Aman) - au foarte mulţi cititori, adevăraţi prieteni ai timpurilor clasice. Cele moderne, aflate sub semnul democraţiei, îi atrag pe tineri mai mult spre muzică, de toate felurile, spre vestimentaţie cât mai sumară ºi cât mai fistichie. În statul Virginia, la începutul lui 2005, tuturor tinerilor care purtau blugi cu spatele lăbărţat, atârnând până spre genunchi, a început să li se aplice amenzi pe loc, de 50 $. Nu ºtiu dacă unii dintre ei, intrând în vreo bibliotecă, puteau fi absolviţi de amendă. În fine!

Iată de ce unii scriitori americani au alcătuit cărţi intitulate *Ghidul complet al idioţilor* (la loc de cinste aflându-se microantologii din opera marilor creatori despre astfel de subiecte) sau *Despre înţelegerea catolicismului, de la 1607 până la 1946*.

Sunt prezenţi aici, printre alţii, nume cunoscute ºi nouă europenilor: Emerson, Melville, Twain, Hemingway, Jack London, Fitzgerald, Faulkner, Eliot.

Ideea are reprezentanţi ºi în America de Sud, Canada, Africa.

Ediţii succesive, 2001-2-3-4, a cunoscut antologia *Erotica*, de 576 pagini, preţul fiind de 13 $.

Alte titluri de cărţi: *The Da Vinci Code* (de Dan Brown) - 2003, 360 pagini, 25 $, *Camilla* (Caroline Graham) - 2003, 19 $, *Living History* (Hillary Rodham Clinton) - 2003, 576 pagini, 20 $, *Riding With Reagan* - 2005, 246 pagini 19,95 $, Bill Clinton, *My Life* - 2004, 1008 pagini, 35 $, în limba spaniolă, 1146 pagini. Coperţile cartonate, cu ilustraţii.

La începutul lunii aprilie, odată cu trecerea în nefiinţă a suveranului pontif de la Vatican, Papa Ioan Paul al II-lea, toate librăriile americane grupaseră la loc vizibil cărţi despre biografia ºi activitatea religioasă a Papei, ori lucrări semnate de Marele Slujitor al Bisericii Catolice, în primul rând. Am reţinut câteva titluri: *Biografia lui Papa Ioan Paul al II-lea* (George Weigel) - 2005, 1016 pagini, 20 $, *The Pontiff in Witner - Triumf ºi conflict în pontificatul lui Ioan Paul II-lea* - 2004, 336 pagini, 24,95 $, *Rugăciunile private ale lui Papa Ioan Paul II* - 2005, 172 pagini, 20 $.

Semnalez, de asemenea, fermecătoarea carte semnată Antonia Felix, intitulată sentimental *Condi*, despre *The Condoleezza Rice Story* - 2005, 288 pagini, 9,95 $.

Se poate constata cu câtă rapiditate se miºcă editurile americane ºi, desigur, autorii în grija lor de a informa, analiza ºi pune la îndemâna celor interesaţi produsul cultural. De aici înainte, vin gazetele pentru consemnare ºi îndemn. Apoi... ipoteticii cititori.

Despre cărţile intrate în biblioteci, cred că numai statisticile mai pot depune mărturii. Eu am vizitat ºapte asemenea împărăţii ale cărţii, precum ºi Chicago Public Library. Iar la începutul anului 2005, The Library of Congress din Washington D.C. a anunţat tipărirea unei *Enciclopedii* de 570 pagini, cu 22 de fotografii color ºi 350 de ilustraţii alb-negru. Ea cuprinde titluri ºi scurte referinţe despre întreg patrimoniul de profil, începând cu 1800 până la 2004. Au lucrat peste 50 de specialiºti în domeniu.

Mai aproape de zilele noastre, fiecare district al megapolisului Chicago ºi-a ridicat biblioteci ºi librării din taxele percepute de la locuitorii zonei. Acestora li se specifică pe foaia de fisc traseul tuturor banilor încasaţi.

În sudul localităţii Algonquin, la numărul 2216, se află un asemenea locaº al cărţii de negăsit în România. Mai întâi, spaţiul de dispunere arată cât Piaţa Universităţii din Bucureºti sau Piaţa Prefecturii din Craiova. Apoi aºezarea cărţilor pe domenii, scrise deasupra rafturilor (am numărat peste 45). Criteriile alfabetic ºi zecimal funcţionează ireproºabil.

Sunt rafturi dedicate special mai tuturor limbilor pământului, la care accesul se face ºi prin discuri, fotografii, abecedare, toate bilingve.

Iar la intrarea în spaţiul librăriilor, s-au bătut înscrisuri despre carte, desprinse din operele lui G. Orwell, Virginia Woolf, Salman Rushdie, James Russell Lowell, W.H. Auden.

Se poate desprinde uºor ce-nseamnă ideea de cultură universală, la ale cărei structuri de formare ºi existenţă contribuie toţi scriitorii lumii.

Iată o deschidere pe care americanii, slujitori devotaţi ºi ai culturii, au instaurat-o de peste două secole în spaţiul ce ºi l-au rezervat între cele două oceane.

8 aprilie, 2005, Chicago

■

Black Pantone 253 U

3 ipostaze ale domnului TIFF

Silviu Lucian Maier

I. CinemamPLINit

Tic-tac tic-tac tic-tac tic-tac deschide ochii!... ce vezi?... acesta nu este un film. Nu-ți găsești locul în fotoliu? Vrei să strigi? Cine te aude? Tic-tac tic-tac... amețești? De ce s-a întors? DE CE S-A ÎNTORS? El. Tânăr, pletos, haine negre, somn, sunete industriale în căști, în camera lui, trage cu ochiul. Fiu. Îți ajută tatăl să treacă peste coșmaruri. El. Burtos, pletos, amator, face filme porno extreme. Tatăl. El. Joacă în filme porno. Prietenul. Ea. La 12 ani visa sa fie actriță în filme porno, la 21 de ani e fericită, asta face. Femeia, găleată pentru spermă. Iubirea se poate infiltra între oameni pe diverse căi. Problema e să nu închizi ochii, te-ar putea speria ceea ce ai să vezi. Sâni, penis, vagin, anus, labii tăiate, urină, vomă. Inima bate. Artificial, o susțin câteva tuburi de metal. Să nu înghețe! Să nu se stingă lumina! Big Brother? Verde? Poți să-i asculți gândurile! Fiecare visează, dar NU închide ochii! Acesta nu e un film! Este o limită, este linia care te menține deasupra vieții și a morții. Nu este dificil. Doar deschide ochii! Să nu adormi în timpul actului sexual. Atunci vei muți!

La început oamenii aveau două capete, patru mâini și patru picioare. Se simțeau împliniți. Un cataclism ori intervenția divină a spart această ființă, omul arătând așa cum este astăzi, un cap, două mâini, două picioare. De atunci caută fără încetare implinirea, dar pierde pe drum totul.

O piatră în stomac, un pumn în față, o lamă mangâindu-ți spatele, un ochi injectat, *O gaură în inima mea*.

Al patrulea lungmetraj al lui Lukas Moodysson, experiență vizuală și auditivă la cel mai înalt nivel, un film pe care trebuie să-l duci până la capăt fiindcă plasturii pe ochi nu reprezintă o alternativă!

A hole in my heart, Suedia, 2005. Dramă alegorică, film experimental, scris, regizat și filmat de Lukas Moodysson.

Un tânăr stă întins pe pat, iubita lui e tolănită lângă el. Ea îl invită să închidă ochii și să-i descrie ceea ce vede. Despre moralitate, televiziune, alegeri în viață, despre visuri, moarte, cinema, prietenie. Cât de departe poți să mergi?

II. Scurtmetraje românești sau viitorul cinematografiei noastre sub soare

Pozitiv

Canton, r. Constantin Popescu Jr., s. Cristian Mungiu, 2005.

30 de minute de cinematografie de calitate, prize lungi și foarte lungi, precum întâlnim în filmele lui Tarkovski. De fapt pe asta mizează pelicula și acesta este elementul care face din acest scurtmetraj o experiență interesantă. Povestea: doi oameni trăiesc la malul mării, într-un pustiu deranjat doar de mocănița ce traversează linia ferată din apropierea casei lor aducându-le un ziar. Distracția lor constă în a paria pe numărul de articole existente în gazetă la rubrica *Decese*. Îți pot fixa ceasul după trecerea învățătoarei prin dreptul casei lor. Singura femeie pe care o văd și visează. Lucrurile se schimbă în momentul în care un tip are un accident în apropierea locuinței lor. Îl găzduiesc, iar la plecare le lasă cadou mașina sa. Unul dintre ei dă o raită prin zonă să încerce mașina. În ziarul din următoarea zi un singur anunț la rubrica *Decese*. Învățătoarea.

Chiar dacă trenează acțiunea la mijloc, actorii sunt plictisitor de inspirați, iar rezolvarea poveștii este bine aleasă. La fel și cadrul natural.

București Berlin, r. Anca Lăzărescu, s. Anca Lăzărescu, Cristian Mungiu, 2004.

Un scurtmetraj despre care auzisem că a fost premiat prin Germania și, pe deasupra, că are în spate case de producție nemțești, așadar nu e vreme de așteptat aici. Până la urmă ideile de dincoace de film (proiecțiile mele legate de ceea ce urma să văd) m-au determinat să nu îndrăgesc această peliculă în măsura în care mi-aș fi dorit! Scurtmetrajul este realizat corect din punct de vedere politic, nu are înfloriturі estetice, nici găuri în text. Urmează drumul Ioanei (Anca Ularu într-un rol bun) înspre capitala Germaniei, unde o așteptă promisiunea unei vieți mai bune. Nu o așteaptă nimeni acolo. Un taximetrist turc, fanul lui Galatasaray Gheorghe Hagi o duce în patru locuri, unde fata presupune că ar trebui să-l găsească pe cel care o asigurase că i-a găsit o slujbă, dar nu află decât că domnul respectiv fusese concediat și că e probabil să fi plecat. Rămâne alături de doi prieteni ai taximetristului turc pe care-i ajută să-și relanseze afacerea culinară. M-a bucurat faptul că filmul nu a terminat povestea în trafic de persoane sau prostituție... Dialogul e bun.

Pubic Display of Affection, r. Alexandru Mocanu, 2005.

Cel mai reușit generic de (scurt)film. Imaginea în culori șterse îi dă un farmec aparte, iar actorii (mireasa și cavalerul de onoare) au unele dintre cele mai interesante fețe văzute pe ecranele noastre în ultima vreme. În noaptea nunții, mireasa fuge pentru câteva ore alături de prietenul cel mai bun al soțului ei. Fuge la acesta acasă și se dezgolește sub acul aparatului său de tatuat. Soțul, gelos, apelează la forța persuasivă a glonțului pentru a-și *reprinde* soția.

Pe scurt (oarecum) pozitiv

Fanatic (r. Sebastian Nețu, 2004) - despre unii oameni atât de îndrăgostiți de fotbal încât dau copiilor numele unor celebri jucători. Monolog interior al unui suporter român. Însoțit de animațiile lui Matei Branea!

Pui la rotisor (r. Alexandru Vitzentzatos, 2004) - un tânăr gurmand se angajează la un fel de restaurant doar ca să scape de gura maică-si. E singurul care acolo muncește. La ora închiderii, șeful sună cerând un pui la rotisor. Proaspătul angajat trebuie să-l pregătească și să i-l ducă acasă. Pe drum hotărăște să mănânce el puiul și să nu mai meargă (probabil) a doua zi la serviciu. Deși e un film cam neterminat, actorul principal (Cătălin Neamțu) se prezintă într-un mod haios, ceea ce salvează scurtmetrajul.

Pentru o mână de bomboane (r. Gabriel Sandu, 2005) - doi frați trăiesc în gunoaiele de la marginea Bucureștiului. Cel mic este curier între doi traficanți de droguri. Duce pachete cu stupefiante și aduce dealer-ului general banii pe ele într-un ghiozdan. Realizează într-o zi că are genta plină de bani și nu rezistă tentației de a cumpăra bomboane. Traficantul nu-i iartă.

Negativ

Challenge Day, Napoleon Helmis.

Umor forțat, subliniere enervantă (prin grosimea liniei din textul filmic) a tarelor politicienilor români, a presei, a vecinilor de bloc. Despre un campion olimpic la canotaj care refuză să se înscrie în competiția asta idioată dintre două orașe - unul japonez și unul românesc, motiv pentru care apare la televizor că ar fi leneș (merge la pescuit), este înjurat de vecini că nu are spirit de echipă (turmă) și ratează compania unei frumoase vecine (că nu știe șah). Parcă oltenii din *Italiencele* ar fi invadat televiziunea, Japonia, strada, primăria, stadionul, aparatul de filmat... Mi se pare că a fost cel mai aplaudat scurtmetraj, deși cel mai slab în opinia mea.

Spune-mi Ana: Tripticul unei morți așteptate, (r. Vlad Feneșan - I, Andrei Nemethi - II, Gabriel Achim - III, 2005)

Ana află că va muri. Trei povești, fiecare o meditație asupra întâlnirii cu moartea - pe un bulevard aglomerat, într-o confesiune neobișnuită, într-un vis. Inegale ca structură, efecte, filmare, filmulețele nu (mă) conving, la fel și interpretarea Anei Ularu, cea mai șterșă prestație din câte am vazut(-o).

Concluzie: ceea ce m-a bucurat cel mai mult este evitarea aducerii elementelor socio-politice cu specific național cam expirat în scurtmetrajele prezentate la cinematograful Victoria. Evident, cu excepția lui *Challenge Day*, care e și singurul realmente respingător (măcar dacă estetiza cumva întâmplările). Trei nume se cer a fi urmărite îndeaproape (secțiunea **Pozitiv**), iar această stare nu poate fi decât de apreciat!

III. Moartea domnului Lăzărescu

Premiat la Cannes (*Un certain regard*) și la TIFF (Premiul publicului, Premiul FIPRESCI, Premiul pentru cel mai bun film românesc din cadrul Zilelor filmului românesc, Premiul pentru regie, Premiul pentru interpretare masculină - Ion Fiscuteanu și feminină - Luminița Gheorghiu), *Moartea domnului Lăzărescu* (r. Cristi Puiu, s. Cristi Puiu, Răzvan Rădulescu, 2005) ne arată faptul că avem un regizor care știe meserie. Din punct de vedere al realizării nu există elemente contestabile. Fabricat în stil Dogma '95 - filmat din mână, fără muzică și fără efecte speciale - filmul lui Puiu prezintă supliciul unui om oarecare (un Lazăr care la noi se citește Lăzărescu, după cum afirma regizorul), bolnav, care având nevoie de îngrijiri medicale este purtat dintr-un spital într-altul, fiecare echipă doctoricească fiind suficient de orgolioasă încât să reia investigațiile de la zero, chiar dacă starea pacientului se deterioara în *mâinile* lor.

Filmul pare tras într-o singură repriză și pare alcătuit dintr-o singură secvență. Ceea ce se evidențiază dintru început este jocul actorilor, curat, natural, parcă nu ar fi *jucat* un scenariu, ci și-ar fi trăit propriile istorii în fața unei camere de filmat șovăielnice, precum sănătatea eroului principal, pe care Puiu l-a torturat (ca actor) cum numai Trier își torturează actrițele în ultimele realizări filmice.

Însă tot acestea sunt elementele care îngreunează o a doua vizionare a filmului. Totul rămâne tipărit pe retină, sunt imagini care se transformă în pietricele ce umplu stomacul, mai ales dacă la un moment dat ai trăit indiferența sistemică față de anumite nevoi de îngrijire medicală urgentă. Chiar dacă surpriza narativă dispare, cred că mai rămâne ceva - perfecțiunea conturului cinematografic, puternica senzație că *ești martorul* întâmplărilor, că tu urmărești (supervizezi) buna lunecare a lui Dante Lăzărescu spre Infern. Altceva nici nu se poate acum!

Ceea ce trebuie remarcat este și faptul că autorul a știut să evite capcana *realului* de la care a pornit: povestea omului care a murit în Salvare și a fost abandonat pe un trotuar bucureștean nu apare ca o știre printre celelalte ale orei 5, ca o imitare a unui fapt regretabil (șoc și o imediată răsuflare de ușurare, *a trecut, e gata*), ci ca o lungă trecere dinspre *aici* înspre *dincolo*, unde nu suntem martorii sfârșitului propriu-zis al unui om - *eliberare*, ci suntem cei care veghează și conștientizează apusul lin dar sigur al vieții, rămânând captivii neputincioși ai unui spectacol regizat perfect de către Cristi Puiu.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Topârceanu în engleze°te

Mihaela Mudure

GEORGE TOPÂRCEANU
Poezii/Poems
Traducere, studiu introductiv °i note: Cristina Tătaru, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2002.

Discret dar temeinic, °coala de anglistică clujeană °i-a manifestat de la începuturile sale interesul pentru traducerea literaturii române în limba engleză, gest cultural de importanţă excepţională pentru cunoa°terea României în lume. Se cuvin amintite, în acest sens, traducerile eminesciene ale lui Peter Grimm, întemeietorul catedrei de engleză de la Cluj-Napoca, prima catedră de anglistică din România, ori versiunile din poezia blagiană la care a trudit cu har excepţional Mihail Bogdan, continuatorul lui Peter Grimm la conducerea catedrei de specialitate din Cluj-Napoca. Din generaţiile mai noi au tradus literatură română în limba engleză angli°tii clujeni Virgil Stanciu, Fred Nădăban, Ancuţa Vultur, Liviu Bleoca, Cristina Litvinchievici, Cristina Tătaru.

Ultima "ofertă" clujeană de acest fel a fost sprijinită de editura clujeană Limes care a oferit iubitorilor din România sau de aiurea ai fermecătorului poet minor George Topârceanu o versiune englezească a unora dintre poeziile sale. Traducerea °i competentul studiu însoţitor aparţin Cristinei Tătaru. Absolventă strălucită a Facultăţii de Litere a "Universităţii Babe°-Bolyai", Cristina Tătaru este, în prezent, cadru didactic la aceea°i importantă instituţie de învăţământ superior. Anglista clujeană nu este la prima încercare de acest fel. Ea a mai publicat traduceri din poezia lui Vasile Voiculescu, ªtefan Augustin Doina° °i Mircea Petean.

Studiul introductiv al volumului apărut la Editura Limes porne°te de la aserţiunea că "[d]e tare multă vreme nu s-a mai scris despre Topârceanu..." (6). Chiar dacă perspectiva anglistei clujene este mai aparte deoarece ea porne°te de la necesitatea de a racorda pe Topârceanu la perspective luate din critica străină (anglo-saxonă, cu precădere), sau de a-l judeca stilistic din perspectiva celui/celei dornic/e a-l trece pe poet Styxul unei alte limbi, aserţiunea privind presupusul recent de°ert al ... topârceanologiei nu se confirmă. Ultimul deceniu a înregistrat o serie de contribuţii în domeniu: Theodor Codreanu, *Provocarea valorilor*, 1997 (culegere de studii, dintre care unul este dedicat lui Topârceanu); Liviu Grăsoiu, *George Topârceanu sau chiria°ul grăbit al literaturii române*, 1999; precum °i un text inedit apărut sub îngrijirea °i cu prefaţa Sandei George, *Ţiganul în cer, revistă cu 2 acte °i 2 prologuri*, 2001. La acestea se cuvin adăugate articolele despre Topârceanu apărute în diferite reviste literare. Dar chiar dacă nu este singular, studiul Cristinei Tătaru are propria sa însemnătate. Perspectiva anglistei porne°te de la raportul margine/centru extrem de mult vehiculat în critica anglo-saxonă. Din acest punct de vedere, Topârceanu respinge capitala °i adoptă cu entuziasm provincia. O altă interesantă evaluare a lui Topârceanu este cea lingvistică, deosebit de importantă pentru un traducător. Cristina Tătaru îl apreciază pe George Topârceanu drept un neoclasic, un poet cu o limbă extrem de °lefuită, care respinge, în ciuda provincialismului său asumat, regionalismul. Un loc important în studiul introductiv îl ocupă consideraţiile privind umorul poetic. Cristina Tătaru, care a analizat °i în teza sa de doctorat mecanismele lingvistice ale umorului, porne°te de la o apreciere globală a mecanismelor umorului în limba română. Ele "sunt mai degrabă bazate pe redundanţă °i pe adiţie sintagmatică, decât pe ambiguitate °i selecţie paradigmatică" (26). Topârceanu, apreciază Cristina Tătaru, nu folose°te excesiv avantajele oferite de limba română în acest sens, el este un mare artist care î°i permite să creeze efecte umoristice extrem de variate. Printre mecanismele umoristice preferate de poetul Topârceanu sunt: refrenul °i construcţiile paralele sintactice.

Volumul de traduceri apărut la Editura Limes nu este exhaustiv. Cristina Tătaru a operat propria selecţie în corpusul de texte vizat, lucru pe deplin justificat. Emoţionantă este, însă, justificarea opţiunilor Cristinei Tătaru. Proiectul Topârceanu ar fi trebuit să fie rezultatul unei cooperări la care participau °i Dan Duţescu, Leon Leviţchi °i Eugenia Farca. Cum îngerul morţii a convocat pe unii dintre participanţii la proiect, Cristina Tătaru °i-a îndeplinit partea din întreg sfiindu-se să se atingă de poeziile rezervate celor plecaţi. Respectul faţă de mae°tri explică unele absenţe notabile din volum.

Rămân, însă, destule piese de rezistenţă: *Acceleratul*, *Balada popii din Rudeni*, *Balada unui greier mic*, *Balada chiria°ului grăbit*, *Rapsodii de toamnă* sau *Bacilul lui Koch*. Traducerea Cristinei Tătaru dovede°te o bună stăpânire a limbii ţintă °i o reu°ită traversare a acelor cercuri infernale ale traducătorului, după fericita expresie a lui Leon Leviţchi: denotaţia, accentuarea, modalitatea, coerenţa °i, împlinirea tuturor, stilul. Ca exemplificare, redăm două strofe din celebra *Rapsodii de toamnă* excelent redate de Cristina Tătaru: "All the garden blooms are fretting/A georgine, in haste,/Like a highlife dame, is setting/Up her flawless waist./ Three petunias, full of grace,/Voice with charm their rue,/While they chatter: 'In this case,/Girls, what shall we do?' ." Inspirată ni s-a părut °i traducerea titlului *Câinele ovreiului* care devine *The Jew and the Dog*. Renunţarea la posesiv în favoarea unei conjuncţii exprimă perfect relaţia dintre cele două elemente în cuprinsul poemului.

Interesante ni s-au părut °i traducerile numelor de străzi din topografia bucure°teană a *Baladei chiria°ului grăbit*. Romana devine *Roman Street*, *Regala* e *King Street*. Versurile care denumesc numeroasele domicilii ale precipitatului chiria°: "Pe strada Unirii, la ªbeck;/Pe Grant, lângă birtul lui Sbierea;/Pe Witing, pe Tei la Confort" (94) devin în engleze°te: "On Union Street, then at Sbeck;/On Grand Street, near Sbierea's café;/On Witting, at Ease, on Lime Park" (95). Graţia °i îndemânarea cu care traducătoarea reu°e°te să dea cititorului de limba engleză o idee despre sensurile multiple ale unei topografii complet necunoscute lui sunt remarcabile.

Fără îndoială, orice traducere este o lucrare perfectibilă °i există oricând loc de mai bine. Uneori rima din engleză °chioapătă, nu are u°urinţa originalui, precum în aceste două strofe din *Rapsodiile de toamnă*: "An accacia watched the braes,/Like a banner, staunch;/All his leaves, like tiny scales,/Bristled on a branch./Later on, a magpie, who/Had no occupation,/Flew in with a rumour new,/Stirring a sensation" (75). O soluţie mai puţin inspirată ni se pare °i traducerea pentru versul "Un domn serios de la culte" (90) din *Balada* celebrului *chiria°* al lui Topârceanu. În engleze°te, starea civilă °i locul de muncă al personajului devine: "A bachelor, gloomy, next-door,/And who, since he worked at Religions..." (91). Pe lângă o anume stângăcie a cauzalei, am remarca °i nota explicativă în care cititorul de limbă engleză află că domnul în chestiune lucra la "the Department of Cults, in the then Government" (91). Poate că "Department of Religious Denominations" ar fi fost mai adecvat.

Observaţiile de mai sus nu afectează, însă, impresia de ansamblu a traducerilor Cristinei Tătaru. Editura Limes a oferit un cadru excelent de manifestare uneia dintre cele mai bune traducătoare de limba engleză a momentului. Este de sperat că °i alţi scriitori români vor reţine atenţia universitarei clujene care mai are încă mult de oferit literaturii române °i universale. În lumea tot mai globalizantă în care trăim astfel de eforturi de trans-lare sunt o necesitate, mai ales, pentru o literatură precum literatura română, purtătoare de mesaj a unei limbi vorbite de mai puţini vorbitori. Nu putem a°tepta ca străinii să î°i însu°ească limba română pentru a ne cunoa°te. Este mult mai înţelept a veni noi în întâmpinarea lor oferindu-le astfel de plăcute "pe°che°uri" precum traducerile din limba română în limbile de circulaţie internaţională. ■

Jurnal pentru un delfin

Alexandru Jurcan

LIDIA HANDABURA
Jurnal pentru Delfin
Editura Hestia, 2004

Lidia Handabura, prozatoare °i traducătoare, membră a Uniunii Scriitorilor din România, a publicat volumele de povestiri *Hurlupul* (Ed. Hestia, 1996), *Povestiri cu Tereza* (Ed. Hestia, 1997), iar pentru *Povestiri din anul Cometei. Un unchi nervos °i câteva întâmplări cu o Skoda ie°ită din uz* (Ed. Hestia, 1999) a fost premiată de Uniunea Scriitorilor. În 2004, tot la Editura Hestia, îi apare romanul *Jurnal pentru Delfin*.

În volumele de început satira °i grotescul se împletesc într-un mod surprinzător, alunecând spre umor °i absurd. Dialogul firesc este condus în planuri diverse. Scriitoarea nu iube°te verbiajul, ci concizia, "tăietura" precisă.

Povestiri din anul Cometei sunt pentru "copiii rafinaţi", adică în copilărie se află acel ceva cu care percepem realitatea, ca un fel de lentilă specială, ce deformează sau sesizează °i mai acut realul. Nimic violent nu pătrunde în fibrele umorului născut dintr-un Eden al copilăriei. Percepem aici, dincolo de universul fabulos de tip Márquez, un alt fel de Creangă, unul intelectualizat, tehnicizat, unde plimbarea câinilor cu Skoda devine un delir imagistic °i narativ. Nu există vreo intenţie de ironie, deoarece spontanul n-are nuanţe ascunse. Însă°i autoarea delimitează

4 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

formele râsului: forțat, schematic, strident, caricatural, răutăcios. Povestirile nu se izolează, ci converg și creează un univers stabil, funcțional într-o magie demnă de *O mie și una de nopți*. Plutește - invizibilă- puterea exorcizării. În acest univers tainic, lipsit de egoism "ne trădăm toate secretele". Comuniunea conține ceva sacru, într-o acceptare totală.

Jurnal pentru Delfin înseamnă o "strigare" în note mult mai grave "peste grădinile înflorite, noaptea, în bârâitul de greieri și foșnetul de dihori". Un simțământ de libertate dulce-amăruie venind dinspre Steinbeck, un cal alb, asistat de spiritele copacilor, amintind de Buzzati, o componentă morbidă a umorului spre "produsele umane biodegradabile" de tip Amélie Nothomb - iată doar câteva trimiteri din interiorul unui univers al unei copilării complexe, mereu amenințată de intruziunea adulților. *Madre* și *padre* revin mereu din teritoriile amintirii, ca să avertizeze asupra atrofierii, uscăciunii, golurilor afective, pentru că nu poate dura la infinit paradisul copilăriei și fiecare "trebuie să fie pregătit să se întâlnească față în față cu imaginea lui dizgrațioasă, la un moment dat. Ca atunci când te uiți într-o oglindă diformă și te vezi reflectat diform." Ce înseamnă, de fapt, a muri la timp? A nu fi pedepsit printr-o îmbătrânire urâtă, ca o pedeapsă? Fecioarele devin perverse, iar copiii înnebunesc? Lumea inventată "în grădinile mele" poate ajunge la degradare, jocul serios poate degenera în hărmălaie? Totul trebuie consumat "prin arderea etapelor"? Probabil că nu e bine să ieși "afară" din copilărie, pentru că "dincolo" a început sfârșitul, eroziunea. Mai bine grădinile, locurile tainice, injecțiile cu crenguțe, latrinele cu scânduri putrede, stârnind senzații de voyeurism, decât discuțiile cu adulții, din care transpare o sfârșeală existențială, de parcă relatându-și viața sau experiențele lor își aspiră o parte din energia vitală. Adulții au un "parfum al morții", imprimat în haine, în piele. Paturile lor transpirate conțin sucurile senectuții.

"Afară" se înmulțesc mesajele erotice și începe o "dictatură a sexualității". Preludiul e afișat pe străzi. "Acești oameni sunt siguri pe ei doar în perioada de preludiu stradal." Între "cei doi" se nasc "curele de transmisie", însă dresura se prefigurează, pentru că "nu poți fi partenerul cuiva, ci doar dresorul". Dacă te porți prea bine devii exploatat și încep compromisurile, plafonarea. Sigur că *padre* s-a uitat în abis, s-a oglindit în el și "și-a asumat gaura neagră". În ultima parte a adolescenței intervine factorul erotic, se naște un soi de responsabilitate, în timp ce "adulții-furnici mișunau continuu la distanțele rezonabile". Oricum, ideile mari, nobile, se înfig doar în creierele pure. "În restul creierelor se implântă ideile mediocre, mucilaginoase: scrot-vagin, beremici, bani-mașină".

Lidia Handabura și-a creat propriul univers rotund, încă din *Povestiri din anul Cometei*. Simți nevoia să te întorci în acel univers insolit, într-un "microcosmos viermuitor, ce fermentează", mereu spre disoluție. Iată un roman uluitor, împlinit, magic, universal.

■

comentarii

Octav Vorobchievici: Cu Lucian Blaga în Portugalia

Ilie Rad

Cu ocazia celei de-a XV-a ediții a Festivalului Internațional de Poezie "Lucian Blaga", care a avut loc la Cluj-Napoca, în perioada 5-7 mai 2005, profesorul și scriitorul Constantin Cublești an a făcut participanților plăcuta surpriză de a prezenta un volum memorialistic despre poetul sărbătorit, aparținând unui autor de care foarte puțini auziseră: Octav Vorobchievici, cartea numindu-se *Cu Lucian Blaga în Portugalia*. Prefață de Constantin Cublești an (Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2005. Cu un portret grafic al poetului, semnat de Ion Mitrea). Cine este acest memorialist, contemporan cu poetul-dipomat?

Din prefața editorului, aflăm date importante despre un autor care, cum spuneam, era un necunoscut pentru cei mai mulți, inclusiv pentru mine, care am scris o carte despre memorialistica de război în cultura română, dar cărțile cu acest profil ale autorului mi-au rămas necunoscute.

Octav Vorobchievici este "o figură marcantă a armatei noastre interbelice, care s-a bucurat de cele mai înalte distincții și misiuni de încredere din partea statului român", după cum scrie prefațatorul. Provenea dintr-o familie de intelectuali (tatăl său, Constantin, avea un doctorat în litere și filosofie, trecut la Cernăuți. Mama, Aristeea, a petrecut cinci ani la curtea suveranului Afganistanului, regele Amanulah, având aici misiunea de a o iniția pe regina Suria, soția regelui, în manierele din societatea europeană). Se naște la Bârlad, la 19 aprilie 1896, dar școala și-o începe la Ploiești, unde tatăl său, mutat împreună cu familia, preda limba germană. Se înscrie la școala de ofițeri din București, participând la primul război mondial și fiind chiar rănit în luptele de la Turtucaia. În 1917, ia parte la bătălia de la Mărășești, fiind avansat locotenent pentru meritele sale de pe front. La terminarea războiului, devine instructor la școala Militară de Ofițeri de Infanterie "Principele Carol" din Sibiu, elaborând, din nevoi didactice, lucrarea *Armata noastră și ceea ce trebuie să facem pentru ea* (Chișinău, 1920). În 1926, publică piesa de teatru *Drumul codrului*, dramă într-un act, inspirată din războiul la care participase în mod activ. După ce trece prin mai multe garnizoane, intră, în 1927, la școala Superioară de Război din București, făcând, în vara anului următor, sub comanda generalului Ion Antonescu, o excursie în Polonia, care îi va inspira o carte cu însemnări de drum, publicată în 1931 (*Polonia, vecina noastră de la Miază-Noapte*). Devine, în 1928, bursier la școala Superioară de Război din Paris, iar după absolvire, revine la Sibiu (1930-1931), de unde generalul Ion Antonescu, șeful Marelui Stat Major, îl recrutează între colaboratorii săi. Se ocupă tot mai mult de literatură, colaborând la Adevărul literar, Revista Fundațiilor Regale, România militară etc., în 1931 apărându-i volumul *Doi ani de garnizoană la Paris* și lucrarea de specialitate *Educația cetățenească în unitate*. Publică apoi *Între Verdun și luminișul armistițiului* (1933), *Arta comandamentului de război* (1933), *O forță militară pentru Societatea Națiunilor* (1933), *Noaptea minaretelor* (Editura Cartea Românească, 1934, carte dedicată vieții populației turcești din Cadrilater). În același an îi apare romanul de război *Hotar de țară* (1934), acțiunea petrecându-se, la fel ca în *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, într-o fortăreață de pe malul Nistrului. În 1937 întemeiază revista *Lumea militară* și publică volumul *La noi în Bucovina*. În același an este trimis ca atașat militar la Legația României din Spania, după un an devenind atașat militar regal în Spania și Portugalia, lucrând astfel direct cu Lucian Blaga, numit ambasador în Portugalia. La începutul anului 1940, este detașat, pe același post, la Berlin, de unde va fi rechemat în țară și numit comandant al Regimentului 53 Infanterie, în 1941 trecând Prutul cu regimentul său. În plin război, publică volumul *Omul primei linii* (1943). După 23 august 1944, participă la războiul antihitlerist, alături de armata sovietică, fiind trecut în rezervă după un an, împreună cu alți ofițeri participanți inițial la războiul antisovietic. Ca să poată supraviețui, își deschide la București o librărie particulară, încă o dovadă a iubirii sale pentru carte.

În 1951, este arestat sub acuzația de "criminal de război" pe frontul de Răsărit. După doi ani are loc procesul, fiind condamnat la 20 de ani de temniță grea. Face câțiva ani de închisoare la Gherla, Aiud, Craiova, Poarta Albă. Este amnistiat în 1955, dar după un an procesul i se redeschide, sub acuzația de "dușman al clasei muncitoare". Instanța îl găsește nevinovat, iar fostul militar și diplomat este pus în libertate, fiind reabilitat oficial abia în 1968, când va fi chiar decorat cu "Virtutea ostășească" clasa I.

Moare la 7 aprilie 1987, după 23 de zile de grevă a foamei, lăsând în manuscris mai multe volume: *Hotare și măști*, 3 volume (vol. I, *Războiul generalilor spanioli*, 1937-1939; vol. II, *Cu Lucian Blaga în Portugalia*, 1938-1939; vol. III, *Urmărirea în România a amiralului Canaris*, 1940), la care se adaugă romanele: *De doi bani aripi* și *Ultimul porumbel călător*, precum și mai multe maxime și cugetări, poeme, povestiri pentru copii, culegeri de folclor etc.

Am insistat puțin asupra activității literare a lui Octav Vorobchievici pentru a aduce la cunoștința publicului încă un nume din seria multor martiri ai neamului românesc și cu speranța că, poate, cineva ar fi interesat de editarea manuscriselor rămase de la acesta.

Revenind la volumul *Cu Lucian Blaga în Portugalia*, Constantin Cublești an scrie în prefață că avem de-a face cu o lucrare în care "stilul eseistic se întrepătrunde cu memorialistica, meditația filosofică cu relatarea nudă a faptelor".

Așa cum se știe, Lucian Blaga a funcționat ca trimis extraordinar și ministru plenipotențiar în Portugalia, în perioada 1 aprilie 1938 - 1 aprilie 1939 (înlocuindu-l pe Alexandru Duiliu Zamfirescu, fiul prozatorului), după ce fusese atașat de presă și consilier la legațiile României din Varșovia (1926), Praga (1927), Berna (1928-

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

1932; 1937-1938) ºi Viena (1932-1937). Revenirea în þară s-a datorat lui Blaga însuºi, care i-a scris în acest sens o scrisoare regelui Carol al II-lea (între timp i se înfiinþase catedra de "filosofia culturii" la Universitatea din Cluj, după cum aflăm din volumul semnat de Dorli Blaga, *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2004, p. 301). Stagiul diplomatic din Portugalia a fost însă fecund sub aspect literar. Peisajul lusitan i-a inspirat opt poezii noi, conform unei scrisori a poetului către Bazil Munteanu, din 19 mai 1938 (între care *Estoril*, *Alean*, *Boare atlantică*, *Coasta soarelui*, *Unicornul ºi oceanul*, *Vânzătorul de greieri*, *Asfinþit marin*), toate fiind incluse în volumul *La curþile dorului* (1938), ecourile acestei etape regăsindu-se ºi în poeme de mai târziu (*Arabida*, *Don Quijote*, *Lăcaº*, *Soare iberic* etc.). Despre activitatea sa diplomatică din capitala Portugaliei s-a ocupat Ion Bălu, în lucrarea *Viaþa lui Lucian Blaga* (vol. II, apr. 1935 - mart. 1944, Editura Libra, Bucureºti, 1996, p. 161-230). Ce aduce nou volumul de faþă, comparativ cu ceea ce ºtiam despre acest episod din viaþa lui Blaga?

Militar de carieră, dar, cum am văzut, având reale înclinaþii literare, Octav Vorobchievici îl primeºte cu simpatie pe Blaga, la Lisabona, numele acestuia fiindu-i foarte cunoscut ("urmărisem statornic răscolitoarea operă poetică a lui Blaga. Îl consideram stihuitorul meu preferat"). Mai mult decât atât, Vorobchievici era căsătorit cu o veriºoară a Nataliei, soþia lui Liciniu, deci era rudă prin alianþă cu L. Blaga. Această atitudine de simpatie ºi preþuire nu o regăsim la ceilalþi funcþionari ai legaþiei, care dovedesc ostilitate (în special consilierul Mihail Cămărăºescu, "ºocat până la jignire de numirea unui plenipotenþiar outsider, pe deasupra...poet!"). Cămărăºescu este uluit de lipsa de morgă a noului ambasador, fiind convins că, o dată cu venirea "poetului" Blaga, despre care nu ºtia "ce-a mâzgălit", se va duce "pe apa sâmbetei acel aer de distincþie, adevărată comandorie menită să ornamenteze o legaþie!".

Blaga se adaptează rapid peisajului lusitan. Îi þine noului său prieten (Vorobchievici) adevărate lecþii de istorie ºi geografie, dovadă că se documentase temeinic înainte de a veni la noul post (are informaþii despre cutremurul devastator din 1775, despre navigatorul portughez Vasco da Gama, cel care a descoperit drumul spre Indii, la 1497, despre Camoes, unul dintre cei mai importanþi poeþi portughezi, autorul celebrei epopei *Lusiadele*, despre pictori portughezi etc.).

Portretul pe care îl face autorul lui Blaga nu schimbă efigia cu care suntem deja obiºnuiþi: "Îl vedeam pe Blaga pentru întâia oară. Înalt, linii suple, dar nu făcute ºi întreþinute prin sport, ci asigurate prin trai sobru. Faþa golită de culori, complet rasă [...] ºi uºor adiată de obosealã. Bărbia, ferindu-ºi parcă proeminenþa, ce ar fi dovedit dârzenie. În colþul buzelor, subþiri, un zâmbet interior pe care, de atunci, i l-am surprins adesea. / Era adresat propriilor gânduri. / Fără vârstă - deºi număra patruzeci ºi trei de ani - ºi lipsit de trăsături făcute să atragă atenþia, îºi acoperea cu pălăria de fetru părul ºaten, vizibil rărit deasupra fruntii ºi creºtetului. Haina cenuºie, cu tăieturã necutatã ºi fără altceva - lavalierã, colþuri de batistă, floare în butonierã - care să reþină luarea aminte sau să stimuleze imaginile livreºti ale poeþilor", el fiind "sentinelă a propriei singurătăþi".

Caracterul inedit al acestei lucrări constă în faptul că memorialistul pune preþ nu pe observaþiile proprii, ci pe cele ale lui Blaga însuºi. Este ca un interviu amplu, din care sunt reproduse doar răspunsurile, nu ºi întrebările. Aflăm astfel opiniile lui Blaga despre iminentul pericol al războiului: "În þara în care nu-l cunoºtea nimeni ºi nu cunoºtea pe nimeni, îl surprinsesem recitând din poemele sale. Reþinea cu groază - ºi uneori prin manifestări violente faþă de incapacitatea împotrivirii noastre - bocănitul cizmei hitleriste, ca parada pregătindu-ºi pasul spre stâlpii hotarelor României. Prevedea chiar amputarea teritoriului nostru în părþile de peste Carpaþi". Concepþiile sale politice, din perioada portugheză, sunt identice cu cele relevate ºi de Constantin Turcu, în *Lucian Blaga sau fascinaþia diplomaþiei* (Editura Enciclopedică, Bucureºti, 1995), ca în aceste două exemple: Salazar îl sprijinea pe Franco, fiindcă generalul spaniol dorea să extirpe " comunismul în Peninsula Iberică" sau "Comunismul, pe care domnul Salazar îl socoate lozincă a spiritului de dezordine, nu e în agonie, ci e o putere care trebuie combătută cu toată energia". Blaga îºi stabileºte foarte corect locul între poeþii români: se plasează alături de Eminescu, Goga, Macedonski, Arghezi, Barbu, Voiculescu. Vizitând diferite regiuni ale Portugaliei, poate constata sărăcia acestei þări, contrastând cu toate cuceririle civilizaþiei: "Orizontul e plin de fumul transatlanticelor, adevărate oraºe plutitoare, ajunse la ultima formă a civilizaþiei, înaltul freamătă de motoare ale avioanelor, văzduhul vibrează de undele emisiunilor radio, purtând, până dincolo de lumi, veºtile ce nu mai cunosc hotare, dar în þara marilor descălecători de imperii scârþâie roþi fără spiþe, se zdrobesc strugurii, pentru vin, sub tălpile bătătorite ale þăranilor, iar păstorii poartă sumane de paie, cum purtau, fără îndoială, ºi strămoºii acum două mii de ani!".

Există apoi o serie de sentinþe care amintesc de reflecþiile din *Elanul insulei*: "Stelele Portugaliei sunt atât de aproape!... Aº zice că mă îndeamnă să le culeg...[...] Care nu obligă, pe mulþi, să-ºi îndoaie spinarea, temători că ºi-ar putea lovi creºtetul de bolta prea scundă!"; "Când te gândeºti că aceeaºi lună [...] trezeºte greieri peste întregul continent!"; "Când te gândeºti [...] că nu ne e dat timp decât să întrerupem veºnicia cu prezenþa noastră, o clipă".

Câtă credibilitate au aceste transcrieri, făcute după notiþe luate "la faþa locului"? Memorialistul afirmă că i-ar fi dat lui Blaga să vadă notaþiile sale, acesta citindu-le "fără grabă - parcă literă cu literă", spunând că "în ele e Blaga... sa zicem, braconat - în cămaºă, fără cravată ºi cu mânecile suflecate, ba ºi cu floare în dinþi", spunând chiar că ar regreta "să se piardă atâtea scăpărări ale spiritului". După 43 de ani, respectiv în 1981, Octav Vorobchievici a definitivat pentru tipar însemnările sale, care apar, iată, după alþi ...24 de ani! Habent sua fata libelli!

Redactate după atâþia ani, amintirile pot fi lacunare, inexacte. Am să dau un singur exemplu. Memorialistul afirmă că, la sosirea lui Blaga în Portugalia, "făceau act de prezenþă trei funcþionari ai Ministerului de Externe portughez,", la care se adăugau Mihail Cămărăºescu ºi Vorobchievici însuºi (p. 14). În documentata sa biografie, Ion Bălu scrie că Blaga ar fi fost întâmpinat de Mihail Cămărăºescu, Vorobchievici, Henri Helfont ºi Jean Ursescu, ataºaþi comerciali, ºi d-ra Guvea, secretara Legaþiei. Un amănunt care ar putea pune sub semnul îndoielii ºi alte afirmaþii ale memorialistului.

Trebuie subliniat, din capul locului, meritul deosebit al profesorului Constantin Cubleºan, acela de a descoperi ºi de a propune tiparului o asemenea lucrare, care va fi de acum citată în viitoarele exegeze ºi biografii blagiene. De asemenea, cu această ocazie, s-a atras atenþia supra unui autor care ar merita un studiu special, axat pe lucrările sale proprii.

Pregătită poate în grabă, pentru a se putea prezenta la festivalul amintit, lucrarea trebuie reeditată într-un tiraj mai mare, pentru a ajunge la cât mai mulþi cititori. În vederea unei noi ediþii, aº vrea să fac editurii câteva propuneri ºi sugestii.

În primul rând, lucrarea de faþă ar trebui însoþită de o Notă asupra ediþiei, în care să găsim câteva informaþii despre text: unde se păstrează, dacă e olograf sau sub formă de dactilogramă. E adevărat că prefaþatorul aduce mulþumiri "doamnei prof. univ. Manuela Nicolae-Posescu, nepoata ilustrului bărbat care a fost Octav Vorobchievici", dar aceste informaþii nu sunt suficiente. Trebuia menþionat apoi faptul că fragmente din această lucrare au mai apărut în *Manuscriptum*, *Steaua*, precum ºi în volumul *Meridian Blaga*. Comunicări prezentate la simpozioanele ºtiinþifice anuale (1996-1999), Casa Cărþii de ºtiinþă, Cluj-Napoca, 2000, p. 313-322.

Există în lucrare câteva erori istorico-literare, care ar fi trebuit corectate de către editor. Astfel, Blaga nu ºi-a început activitatea diplomatică în anul 1924 (p. 15), ci în 1926, prin numirea sa ca ataºat cultural la Varºovia.

Transcrierea fragmentelor de versuri blagiene este uneori deficitară. De exemplu, în capodopera poetică blagiană, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, versul 15 este, în toate variantele, "cu largi fiori de sfânt mister", nu "cu largi lumini de sfânt mister", cum apare în carte (p. 56). În fragmentul din poemul *Ani, pribegie ºi somn*, adjectivul de după *văzduhuri* este, în ediþia Ganã, *străine*, nu *străini* (p. 18), iar după substantivul *strajă* este o virgulă, omisă de memorialist ºi de editor. În fine, Blaga ar fi afirmat despre poemul cu titlul de mai sus că "îl scrisesem cândva, în Elveþia", afirmaþie ce ar fi trebuit corectată. După ediþia Ganã (Lucian Blaga, *Opere, I. Poezii antume*. Ediþie criticã ºi studiu introductiv de George Ganã, Editura Minerva, Bucureºti, 1982, p. 511), poezia este datată "noiemvrie 1936", când Blaga era, de fapt, în misiune diplomatică la Viena (1932-1937), abia în februarie 1937 poetul-diplomat fiind mutat la Berna, în Elveþia. Ale cui să fie erorile? Memorialistul ar fi trebuit să verifice datele ºi citatele, cu atât mai mult editorul. Există apoi câteva evidente greºeli de tipar, care pot schimba sensul unor cuvinte: "tiranul" Iorga (în loc de, evident, "titanul", p. 56), "portul", în loc de "postul" (p. 93) etc. Ar trebui identificat, într-o notă, articolul lui Arghezi, din 1914, Expoziþia Luchian, articol care "îl compromitea pe Arghezi ca... simpatizant al lui Nietzsche, cunoscutul apologet al supraomului ºi filosof ale cărui afirmaþii influenþează teoriile actualului rasism german" (p. 46).

Prin ediþia pe care a dat-o la iveală, profesorul Constantin Cubleºan dovedeºte că îºi ia tot mai în serios calitatea de istoric literar, înscriindu-se astfel în buna tradiþie a ºcolii clujene de istorie literară, ilustrată de nume precum Ion Breazu, D. Popovici, Iosif Pervain, Mircea Zaciu, V. Fanache, Mircea Muthu, Mircea Popa, Ion Pop º. a.

■

6 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Rozul plãcerilor incandescente

Ovidiu Pecican

Emil Brumaru, poet diafan al dulceþurilor vieþii răsfirate din bucătăria de vară până în alcov, îºi adună sub titlul de inspiraþie dantescă *Infernala comedie* patruzeci ºi trei de sonete erotice (Timiºoara, Ed. Brumar, 2005, colecþia "Stupra", 98 p.). Potrivirea dintre numele poetului ºi cel al editurii - aceasta din urmă condusă, o vreme, de poetul Adrian Bodnar, fiind preluată de Robert ªerban - nu este întâmplătoare, căci de la începuturile ei casa timiºoreană a livrat pe piaþă plachete de versuri... obscen de frumoase (cum zicea un scriitor cu admiraþie nedisimulată). Fără a fi în vreun fel obscene, versurile brumariene - care vor fi urmate, din câte aflu, de altele, din aceeaºi stirpe ºi răspunzând aceleiaºi muze nude, de Liviu Antonesei - sunt lascive ºi erotice cât încape.

Nu este o noutate acest tip de producþie al autorului *Dulapului îndrăgostit*. Imediat după răsturnarea din decembrie 1989, bardul de la Dolhasca a început să dea la iveală mai vechi sau mai noi compuneri lirice fără perdea, restaurând când demnitatea baladei, când, ca acum, pe cea a sonetului. Din acest punct de vedere, s-ar putea spune că în peisajul revistei *Plai cu boi*, unde deþinea o paginã, printre puzderia de bovine mintoase ºi gureºe, bardul juca rolul... măgarului de aur bine dotat cu atributele virilităþii poetice. Spre deosebire de îmbâcsiþi, Apuleius nu ar fi avut de ce să roºească.

Inovaþia, câtă este - ºi e clar că nu pe cutezanþe prozodice ori formale pune preþ Emil Brumaru, preferând supunerea la forma fixă - se concentrează în domeniul lexicului ºi al imaginilor. Nu prin neologisme, ca în Ion Barbu ori în Mircea Cărtărescu, se realizează stranietatea ºi frumuseþea lirică. Vocabularul poemelor restaurează la demnitatea pe care o meritã, cea a firescului, cuvinte dintre cele pe cât de uzuale, pe atât de proscrise prin dicþionare. "Sâni", "fese" ori "fecale" sunt doar ipostazele domestice ºi antrenate într-o propedeuticã a demersului propriu-zis. Curând le urmează, în deplină candoare ºi chiar în extaz, consacrarea sinonimelor prea suspectate îndeobºte: "cur", "piºalău" ºi - desigur - cel desemnând pe scurtătură actul copulării, *yoni* ºi *lingamul*. Du-te - vino-ul între versiunile omologate ºi cele localizabile în argoul domestic are rolul miraculos de a îmblânzi răceala neutră a idiomului ºtiinþific ºi de a salva de la trivialitate prea înmiresmatele seve ale exprimării de maidan. Instrumentul acestei negocieri rămâne metafora, epitetul, tratamentul cu acizii gingaº corozivi ai transfigurării artistice.

Asemenea îndrăzneli încearcă astăzi ºi poeþi post-brumarieni de penultimă ºi de ultimă generaþie, precum Mihai Gălăþanu, Alexandru Vakulovski ori Claudiu Komartin (toþi beneficiind de reacþia filistină, foarte promptă, a criticilor pudibonzi). După cum prozatorii de la Polirom au făcut un stindard din etalarea sexualităþii la întrecere cu modelele care îi inspirã - vai, mai ales culturale ºi nu preluate din viaþa nemijlocită; d'alde Henry Miller ºi Anaïs Nin -, la fel ºi poeþii se străduie să elibereze limbajul ºi tematica literaturii autohtone de constrângerile rebarbative ale diverselor instanþe cenzoriale.

Adevăratele îndrăzneli ale lui Emil Brumaru sunt depistabile, însă, la nivelul propunerilor în materie de erotism. Într-un loc, eul liric invită la o experienþă din recuzita fetiºistă: "Chiloþii tăi murdari mi-s dragi,/ Oh, să-i miros smerit mãncumet;/ Vreau milaneza lor pe suflet,/ În gură spuma-le de fragi; etc." (*Sonet VI*, p. 17). În *Sonet VIII*, invitaþia surorii muzei aduce a *menage a trois*, a partuză cumulat, mi se pare, cu un incest (p. 21-22). În *Sonet XII*, amintirea cea mai dulce e cea a sexului cu o ºcolăriþă; împărþită, de altfel, sub raportul favorurilor sexuale, cu... diriginta (p. 29-30). Spre indignarea feministelor, în altă parte, partenera rubensiană este tratată ca un animal domestic de mare preþ ºi, tocmai de aceea, încarcerat în iatac (*Sonetul XIII*, p. 31-32). Pe lângă această infamie cu iz patriarhalist, poemul degajă ºi o ambiguă chemare spre practici zoofile, care va să zică. Greu prizabilă s-ar putea dovedi ºi o altă creaþie din volum, unde extazul sexual provine din valorizarea scatologică a condiþiei umane, fiziologia fiind contrastată cu angelicul: "În curul tău căcatul stă moale ºi gălbui,/ Beºica-þi este plină de al urinei ud.../ Dar ochii, nori în gene, sînt ca ai nimănui,/ Urechile, sub bucle, muzici cereºti aud..." (*Sonet XIV*)

Cel care vorbeºte este, nu încape dubiu, un pervers rafinat, sătul de practicile sexualităþii domestice ºi căutându-ºi eliberarea în oferte alternative. Alteritatea rămâne întotdeauna femininã, iar obiectul adoraþiei fizice ºi incantatorii nu se răzvrăteºte, preluând iniþiativa. Emil Brumaru nu atinge, în lirica de faþă, aºadar, nici măcar stadiul ilustrat de prozele Marchizului de Sade, necum inversiunea cuplului bărbat - femeie din *Domnul Venus* al Rachildei, unde femeia se comporta viril, efeminându-ºi treptat iubitul. Cu aceste amendamente vizând situarea antropologică a vocii protagoniste în poeme, Brumaru apare, totuºi, ca un îndrăzneþ Don Juan al liricii moldave ºi româneºti de gen. Fanfaronadele lui Ion Creangă din poveºtile lui "corozive", pe lângă că se petreceau în prozã, mai ºi expediau chestiunea sexuală în paranteza dintre sarcasm, snoavă ºi mitologie.

Nu l-am invocat pe autorul lui *Ionică cel Prost* degeaba. Ca ºi acesta, pare că ºi Emil Brumaru erotologul aparþine integral secolului al XIX-lea. În sonetele lui "roz" - ca ºi izbutita, eleganta copertă a plachetei - nu răzbate nimic futurist, tehnologizat ori desprins din mediateca postmodernă. Protagoniºtii se descurcă edenic, cu ce au dobândit de la natură. Nu apar obiecte auxiliare, imaginaþia lirică nu e stârnită de nimic din bazarul magazinelor specializate în desfacerea obiectelor de uz erotic. Tocmai aceste absenþe semnificative mă determină să socotesc cât se poate de tranºant că erotica pre versuri tocmită a lui Emil Brumaru nu ar putea fi expediată în nici un caz la capitolul maculaturii pornografice. Dincolo de realizarea formală a poemelor, de necontestat, cantonarea explorărilor cu obstinaþie în zona practicilor aºazicând "naturale", fără forþări ale perimetrului, este un semn distinct al posibilităþii de a omologa respectivele conþinuturi ca poezie pur ºi simplu.

Tribulaþiile erotice ale sonetistului se întind pe tăpºane lubrefiate feeric, dar eu mă opresc aici, recomandând lectura imposibil de restricþionat în virtutea vreunei morale filistine. Emil Brumaru întreprinde un act de cutezanþă, înfăþiºându-ºi talentul liric într-o erecþie abruptă, continuă ºi deci de zile mari. În pofida evanescenþei lor paradisiace, adorările ºi acuplările din *Infernala comedie*, rămân o bolgie plină de sugestii, greu de dus, în care adoratorul Reparatei se complace ºi se simte la largul său. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Centenar Sartre

Gheorghe Grigurcu

Se împlinește un secol de la nașterea lui Jean-Paul Sartre, "contemporanul capital", cum îl numea Le Clézio. "Imensul Sartre", după cum scria altcineva, socotindu-l ocupant de căpetenie al veacului său precum odinioară Voltaire sau Hugo și să ne oprim asupra sintagmei "contemporanul capital". Deci cum ar veni mai-mult-decât-contemporanul, un soi de vampir al contemporaneității, absorbind cotele noastre de paticipare de toate dimensiunile spre a ne reprezenta. Oare așa stau lucrurile? Cu jenă trebuie să admitem că da, pe o latură! Căci "imensul Sartre", briant intelectual, autor de mare talent nici vorbă, a fost prototipul oportunismului atât de proliferat în epoca noastră, cu atât mai întristător cu cât postamentul său de glorie părea mai solid. A fost (și rămâne!) "contemporanul capital" al compromisurilor, cedărilor, turpitudinilor secolului XX, cărora le-a dat girul strălucirii, al faimei sale mondiale, având grijă ca ele să nu rămână cumva la periferiile epocii, ci să iasă în prim plan, să se dea în spectacol. În felul acesta a oferit un răspuns implicit întrebării pe care ne-o punem uneori dacă imoralitatea unui creator de seamă e mai scuzabilă decât cea a unui mediocru: nu e mai scuzabilă, ci, dimpotrivă, agravată din pricina mijloacelor de seducție pe care un atare creator le pune în slujba ei, a prozetismului ce-i stă la îndemână. Un "contemporan capital" corupt e o incalculabilă primejdie pentru comunitate, asemenea unui covor de mine cu explozie întârziată. Sub semnul autorului *Greței* se află, din păcate, și o serie de scriitori de seamă ai noștri, cărora nu le negăm nici pe departe importanta statură creatoare, însă care, semnând pactul cu Diavolul, au adus prejudicii nu numai propriei lor opere avariate de conjuncturalism, ci și obștii aflate în impas, de la Sadoveanu, G. Călinescu, Tudor Arghezi la Petru Dumitriu și Marin Preda. Într-un fel, ei sunt sartrienii noștri.

Să punctăm acum câteva momente ale sinuoasei, decepționatei evoluții a celui ce-a scris *L'Etre et le Neant*, echilibrându-se moralmente pe firul ce le desparte. Inițial, se dorea un solitar, un individ "care nu datorează nimic societății și împotriva căruia aceasta nu poate face nimic", care se mândrește cu faptul că nu are opinii politice și nu cotizează. Însă atenție! Nota acestei izolări nu e o dramatică despărțire de ambianță, o sacrificială retranșare într-un eu mistuit de ideal, ci un egotism burghez, în pofida ulterioarelor filipice antiburgheze: "mai întâi să scrii și, pe lângă asta, să trăiești plăcut". Pentru a nu-și conturba tihna, se face a nu observa anomaliile Germaniei stăpânite de Hitler în care s-a aflat în calitate de student și funcționar. A pretins că și-a schimbat radical mentalitatea în 1939, când primește ordinul de mobilizare: "Asta mi-a băgat în cap socialul. Am înțeles că eram o ființă socială". Dar n-a adoptat în nici un caz postura de erou al Rezistenței cu care a cochetat. Alături de scrierile sale "clandestine", figurează și un articol publicat în gazeta colaboraționistă *Comoedie*, iar amica sa intimă, Simone de Beauvoir ("Castorul"), n-a ezitat a acceptat, chiar la îndemnul scriitorului-filosof, un post la o instituție de propagandă pétainistă, Radio Vichy. După Eliberare, urmărește însă a juca un rol dominant. Abordează acum tema "angajării", chiar în primele numere ale prestigioasei reviste *Temps modernes*, scoasă de Gallimard în 1945, din al cărei comitet director face parte, susținând ritos că scriitorul este "«părtaș», orice ar face, marcat, compromis până-n cel mai îndepărtat ascunziș al său", neavând "nici un mijloc de-a evada", pronunțându-se chiar și atunci când tace. El introduce un termen ce va face carieră: "Scriitorul este *în situație* în epoca sa: fiecare cuvânt are repercursiuni. La fel și fiecare tăcere". Nu ne poate scăpa similitudinea între o astfel de tezã și tendenționismul "realismului socialist", preconizat de Gorki și devenit dogma deologică sub care s-a desfășurat producția literară sovietică și apoi cea din țările captive. Dacă punem la socoteală împrejurarea că, în acel moment, Sartre se străduia să închege o grupare a elementelor de stânga într-un *Rassemblement démocratique révolutionnaire*, tipic conglomerat politic hărăzit a servi drept rampă de lansare pentru comuniști, putem presupune că măcar de atunci datează mai mult decât probabil subvenționare a sa de către Soviete. În continuare, Sartre s-a manifestat ca un colaboraționist roșu plenar. "Trăind plăcut", așa cum își propusese din capul locului, beneficiind de-o enormă mediatizare și colecționând felurite onoruri, n-a șovăit a emite minciuni sfruntate care au avut țelul de a deruta inteligența occidentală: "URSS dorește pacea și o dovedește în fiecare zi"; "caut în zadar, nu găsesc în cursul acestor trei decenii nici o dorință de agresiune la ruși". Participant la o manifestare montată de cârmuirea sovietică, "Congresul Popoarelor pentru pace" (Viena, 1952), declară emfatic: "Ceea ce am văzut la Viena, nu este numai un congres, este Pacea. Am văzut ceea ce ar putea fi Pacea". Iar la întoarcerea dintr-o călătorie în URSS, întreprinsă în 1954, unde s-a văzut adulat și ghiftuit cu daruri, acordă un vast interviu apărut în ziarul *Liberation*, interviu care, așa cum remarcă Michel Winock, în *Secolul intelectualilor*, alcătuiește un veritabil anti-*Retour de l'URSS* al lui Gide. În pofida evidențelor, Sartre găsește de cuviință a susține enormități: "Libertatea criticii este totală în URSS. Contractul este pe cât posibil larg, deschis, lesnicios". Și chiar se încumetă a lansa o profeție: "Către 1960, înainte de 1965, dacă Franța continuă să stagneze, nivelul de viață mediu în URSS va fi cu 30-40% superior nivelului nostru". O orbire la figurat (căci la propriu autorul *Tîrfei cu respect* avea vederea tot mai slabă)? Greu de prezumat la un ins atât de perspicace, scormonitor în aparențe, capabil a întoarce pe toate fețele datele realului! Mai curând o impostură asumată până la punctul în care hârtia pe care-și așterne propozițiile n-ar putea decât roși.

-- E drept, revoluția maghiară din 1956 îl obligă pe "imensul Sartre" (imens nu în ultimul rând prin oportunism) la o reajustare. Pentru a nu se face complet ridicol, publică un număr triplu din *Temps modernes*, integral închinat sângeroaselor evenimente, pe care-l onorează cu un comentariu extins pe 120 de pagini, sub titlul *Fantoma lui Stalin* și în care cere P.C.F. să-și exercite "dreptul liber la examen". Dar goanga stângistă nu l-a părăsit. Voindu-se mai catolic decât papa, preconizează o mișcare revoluționară "înafară de P.C. și la stânga". Cu prilejul zilelor agitate din vara 1968, scoate o broșură intitulată *Les communistes ont peur de revolution*, în care atacă stânga politică socotind că ea ar fi trădat stânga "socială", întocmai cum ar fi procedat, în 1936, socialiștii lui Léon Blum. Un straniu amestec de extremism, de violență și de anarhie îl împinge pe Sartre spre concepția unui stângism înțeles ca un proces deschis, ca o disoluție permanentă a structurilor, nu fără legătură cu Trotski sau chiar cu Bakunin. În actualitate, după ce-a sărutat spectaculos mâna cinicului Cohn-Bendit, Sartre se apropie de Mao, de Kim Ir Sen, de Enver Hodja. În paralel cu trista degringoladă politică a grupului de la Tel Quel (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet) care celebrează ideogramele maoiste, autorul *Căilor libertății* coboară tot mai adânc în drojdia comunismului de asiatică facturã, face elogiul intoleranței celei mai crude în numele "angajamentului", "responsabilității", "altruismului" etc. ...

-- Încercăm o explicație. Evident, comportarea lui Jean-Paul Sartre reflectă vectorii de egoism și vanitate ai ființei sale, amoralismul său funciar, gata a se "angaja" pe fundalul unei dezangajări de fond, în funcție de impulsurile momentului ca și de stipendiile și avantajele dobândite. Cu adevărat, ficțiunea sa s-a dovedit "angajată", "utilitară", însă într-un sens personal. Sub teoria sartriană a "angajării", pretinsă "cartă morală", putem decela, paradoxal, disponibilitățile scriitorului pentru demersuri variabile, mobilitatea sa pe scala reacțiilor interesate, id est o naturã amorală. Masca "angajării" pare menită așadar a ascunde o figură de sens contrar. Așa-numita "angajare" nu e, în cazul prezent, decât o demagogie analoagă celei

de care făcea uz propaganda comunistă pentru a abate atenția de la cumplitele suferințe induse oamenilor de regimul totalitar în cauză. De fapt, Srtre era un aventurier al speculației în plan politic-jurnalistic, dispus el însuși a comasa timpul omului de acțiune "aventurierul") cu militantul (firește, comunist): "Aventurier sau militant: nu cred în această dilemă. Știu prea bine că un act are două fețe: negativitatea, care este aventurieră și construcția, care este disciplină. Trebuie de restabilit negativitatea, nelinițtea și autocritica în disciplină". Dar mai în adânc avem impresia că se află altceva. Dacă marxism-leninismul alcătuiește, după cum considera Raymond Aron, unul din adversarii de marcă ai lui Sartre, nu altceva decât o rezie a creștinismului (proletariatul capătă un rol mesianic, deschizând calea Paradisului terestru), nu putem oare a vedea în propensiunea stângistă a scriitorului o compensație? Existențialistul ateu care a fost Sartre nu simțea oare chemarea obscură a unei religiozități fie și deturnate?

■

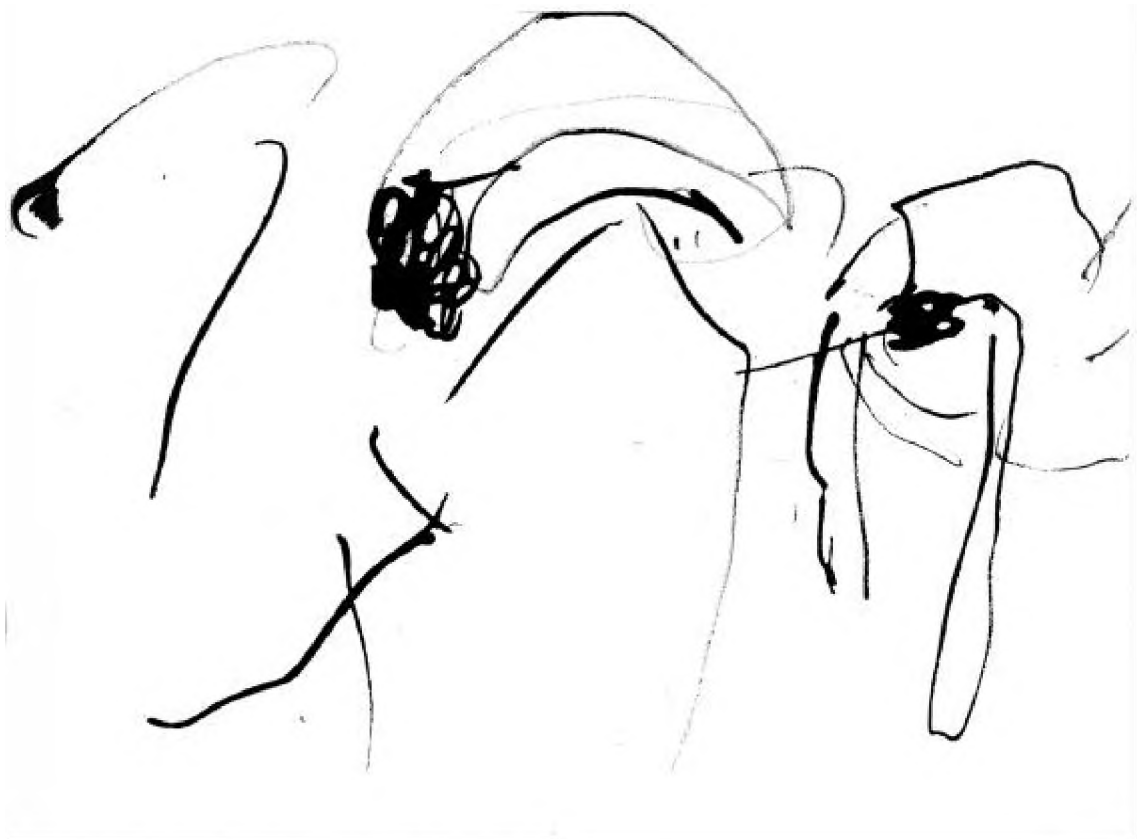
8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Trivialul

Mircea Muthu

Subordonat esteticii urâtului *trivialul* face obiectul, în premierã la noi, al unui studiu consistent în care principiul ordonator ºi exemplificãrile extrase din imaginarul european configureazã o *theoria* articulatã de examenul antropologic ºi categorial. Mihai Ralea credea cã urâtul e o invenþie creºtinã, fãrã sã-ºi aminteascã probabil de premoniþia aristotelicã despre lipsa de echivalenþã dintre *etic* ºi *estetic*. Dacã iluminismul, prin Burke (1757), asociazã urâtul cu grozãvia înfricoºãtoare a sublimului romantismul, pe liniamentul Fr. Schlegel (1797) - W. Solger (1815) - Weisse (1830) ºi Arnold Ruge (1837) îl plaseazã, ezitant, între Sublim ºi Comic. Sinteza, singularã, a lui Karl Rosenkranz (*Estetica urâtului*, 1853) consacrã "frumosul negativ", prelungind binomul clasicizat, cu specificarea cã, dacã "frumosul îºi are temeiul în sine însuºi", urâtul "nu este capabil de o asemenea independenþã esteticã". Antologicã rãmâne în schimb circumscrierea urâtului ca "formã esteticã ce întruchipeazã limitarea lipsei de libertate în stadiul lipsei de libertate a limitei, dar în aºa fel încât lipsa de libertate dobândeºte aparenþa libertãþii, iar libertatea pe aceea a lipsei de libertate". Mai simplu spus, urâtul autentic este "libertatea care se contrazice pe sine prin lipsa sa de libertate, punându-ºi în finitudine o limitã ce n-ar trebui sã existe". De aici, Deformarea ce tutelează -- prin *amorfism*, *asimetrie* ºi *dizarmonie* -- principalele subcategorii ale urâtului, respectiv *ordinarul*, *dezgustãtorul* ºi *caricaturalul*. În secolul XX aºa numita *Trivialtheorie* extinde sau, mai exact, focalizează urâtul pe *literatura de consum*, odată cu Rudolf Schenda, Heinz Rieder sau Peter Domagalski. S-a subliniat funcþia pozitivă a trivializării, intrinsecă procesului - de altminteri secular în Europa - de democratizare a culturii. Or, în studiul *Trivialul ºi derivatele sale* (1996), urmat de monografia problemei - *Trivialul* (Libra, 2004), Radu Voinescu aºează "partea ascunsă a literaturii culte" pe grila de inspiraþie germană dar cu dorinþa de a utiliza un model operaþional tridimensional în care, suntem avertizaþi, "esteticul nu mai poate sta nici la mijloc, precum nucleul atomului Bohr, nici într-o poziþie fixă oarecare, localizabilă între cele două virtualităþi, a frumosului ºi a urâtului". Atribuind esteticului caracteristicile unui *to apeiron* ("care plasează într-o stare de ubicuitate ceea ce se întâmplă în sfera dialecticii dintre frumos ºi urât"), autorul scoate *trivialul* de sub incidenþa binomului cunoscut, exemplificând - analogic - cu prefacerea *materiei în antimaterie* ºi invers, apropiindu-se astfel de modelul lupaºcian al terþiului inclus: "Dacã obiectul poate fi frumos sau urât nu este exclus un al treilea termen, neutrul". E doar o apropiere, de vreme ce trivialul e văzut ca o categorie intermediară, păstrând caracteristicile perechii antinomice. Dincolo de dificultatea de a departaja trivialul ca fapt cotidian de încorporarea sa estetică, literatura de consum, "destinată satisfacerii nevoii de senzaþional ºi evaziune a cititorilor cu un nivel de instrucþie în general mediu" îºi apropriază caricaturalul, melodramaticul, injuria, pornograficul ºa. într-o structură poli-prismatică greu de formalizat. Dacă menþinem echivalenþa simplă, adică reductivă dintre *trivial* ºi *popular* ajungem la aserþiunea, discutabilă, că "toată minunãþia folclorului intrã în paradigma literaturii triviale". În ce măsură, totuºi, ordinarul, brutalul, corporalul, scatologicul sau ignobilul dobândesc investitură categorială ºi, implicit, valoare estetică? Distincþia dintre *cultura de masă*, a cărei chintesenþă este programul Tv. ºi *cultura maselor* înfăptuită de către acestea ca parte a unui proces sui-generis de defulare colectivă este numai parþial operatorie. Sintagma *popular culture* în accepþia lui Raymond Williams ori John Storey acoperă, se pare, ambele constituente circumscrise de dubletul etică oficială/etică populară. In aceeaºi ordine, o formă de reprezentare scripturală sau cinematografică gen *Matrix* ori *Stăpânul inelelor* o admitem ca *ezoterică* (ce ar specifica elitismul cultural) sau mai degrabă *exoterică* (în gramatica receptării masificate)? Permeabilizarea frontierelor culturale interzice, deocamdată, conceptualizările cu valoare categorială. Amplă prin exemplificări ca ºi prin apelul la referinþe dintre cele mai diverse, lucrarea lui Radu Voinescu e mai mult un discurs de aprehendare ºi mai puþin unul de legitimare ºi asta din cauză că, în general, estetica de azi a părăsit în mare parte zona filozofiei - care îi asigura eºafodajul - fiind re-plasată în universul teoriilor comunicării. Faptul că "istoria literaturii ºi a artelor a fost permanent însoþită de reflexul lumii de jos sau de exprimarea josului lumii" reclamă apelul, în continuare, la acest eºafodaj, eventual în gramatica propusă/impusă de Rosenkranz în radiografierea urâtului. Aº risca aici o circumscriere a trivialului, fructificând o sugestie oferită de lectura textului. Astfel, trivialul a devenit de-a lungul secolelor convenþional tocmai prin anticonvenþionalismul său, îngroºând stereotipiile ce trimit la material, la legile dintotdeauna ale trupului. El este expresia *conºtiinþei fără conºtiinþa de sine*, de unde stridenþele, excesul pe toate palierele, vitalismul debordant ºi polul său opus - dezintegrabilul ºa. De aceea "personajele vulgare nu au nimic de ascuns, pentru ele *naturalia non sunt turpia*, dar turpitudinea vine chiar din excesul de naturaleþe perceput ca atare de către oamenii educaþi cu care aceºtia vin în contact". Amintesc, în acest context, raportarea - ce merita dezvoltată - a *trivialului* la *sacru*, la fel, situarea categoriei *in statu nascendi* în cadrul procesului de de-sublimare - tot atâtea puneri în pagină, incitante ºi meritorii din punct de vedere exegetic, ale acestei lucrări de estetică contemporană. ■



primim la redacþie

REVISTA ECHINOX
Facultatea de Litere
Str. Horea nr. 31
Cluj-Napoca

COMUNICAT DE PRESĂ

Redactorii revistei *Echinox* anunþă oficial încheierea polemicii cu domnul Ion Simuþ. În opinia noastră, domnia sa nu reprezintă un partener de dialog sau un adversar demn de luat în considerare.

Horea Poenar, Vlad Roman, Ilinca Domºa,
Liviu Gabriel Dombri, Alex Goldiº, Cosmin Borza,
Nicoleta Bechiº, Roxana Sicoe-Tirea, Cosmin Perþa,
Valentin Derevlean, Anton Doboº, Melania Duma,
Adriana Stan, ªtefania Timofte, Anda Ionaº, Anca Haþiegan

Black Pantone 253 U

Vorbind despre Dante

Laszlo Alexandru în dialog cu Mircea Petean

(urmare din numărul trecut)

Mircea Petean: -- *Am ajuns la ceea ce încoronează o activitate extraordinară de om total, de om deplin al culturii italiene (cum ar fi zis Noica despre Dante).* Divina Comedie *este o capodoperă, o carte miraculoasă. Ce-ai putea să ne spui?*

Laszlo Alexandru: -- Așa cum activitatea lui Dante însuși este globalizatoare, cuprinzătoare, la fel și în literatură putem ușor descifra ambiția sa de a îmbrățișa întregul. Pentru a pricepe mai ușor operele literare, în ziua de azi lucrăm cu o taxonomie funcțională, pe genuri și specii. Ne întrebăm în legătură cu o operă dacă este epică, sau lirică, sau dramatică. Foarte pe scurt, voi reaminti accepția acestor mari categorii. Opera epică are personaje și acțiune - un roman, de pildă, se include în această categorie. Opera este lirică atunci cînd sentimentele se transmit pe cale directă, cu ajutorul unor figuri de stil, de obicei în poezie avem versuri, rimă (sau rima poate să lipsească mai ales în lirica modernă). Opera este dramatică dacă avem personaje pe o scenă, schimb de replici, chiar dramatism al acțiunii, intensitate a conflictului etc. Acestea ar fi diviziunile tradiționale, îmbătrînite, consacrate, în judecarea operelor literare. Dar Dante nu ține seama de asemenea tipare, le depășește în trombă! *Divina Comedie* este epică: are personaje și acțiune -- de fapt sînt sute de personaje, sute de acțiuni -- autorul se referă la prezentul său italian, dar și la trecutul Italiei, precum și la nenumărate situații și aventuri, eroi, scriitori, filosofi care au trăit cu adevărat în Antichitate, dar și personaje imaginare din operele artistice și din mitologia antică. Va să zică avem nenumărate persoane, personaje, acțiuni și aventuri. *Divina Comedie* este lirică: e scrisă în versuri; ele sînt grupate cîte trei, pe terține; aceea și rimă se repetă de trei ori, e vorba despre celebra *terza rima*; avem extrem de numeroase figuri de stil, unele de o mare originalitate specifică, prin care se exprimă sensibilitatea autorului. Dar *Divina Comedie* este dramatică: există confruntări, întîlnim un dialog extrem de virulent -- mai ales în Infern -- între personaje, avem un dramatism atît de exacerbat încît, de cel puțin două ori, Dante însuși ca personaj leșină, nemaisuportînd această tensiune formidabilă a dramaticității. (Mă gîndesc la celebrul episod al întîlnirii cu Francesca da Rimini, tînăra care a fost ucisă din cauza infidelității conjugale. Dante își amintește, poate, că el însuși a iubit-o - platonic și ideal - pe Beatrice, care a fost măritată cu altcineva. Va fi văzut o proiecție a sa în acel cînt V din Infern. Tulburat de această ipoteză, leșină.) Iată, deci, că *Divina Comedie* este epică, este lirică, este dramatică - e totul.

-- *Este un sistem religios, acolo, extraordinar: cosmogonic.*

-- E un sistem religios foarte complex. Trebuie să vorbim apoi de rolul primordial al simbolurilor din *Divina Comedie*. Această capodoperă, pe cît își precedă vremurile și preanunță Renașterea, într-o și mai mare măsură reprezintă chiar sinteza Evului Mediu. Gîndirea medievală, bazată pe scolasticism, era îmbibată de o amplă simbolistică. Toate simbolurile, pe vremea aceea, se învîrteau în jurul lui Dumnezeu, care era în toți și în toate. Dumnezeu este Unul, dar e totodată Trei: Tatăl, Fiul și Spiriul Sfînt (sau Sfîntul Duh). Cifra trei se află la temelia simbolurile fundamentale ale operei: *Divina Comedie* e una singură, dar e compusă din Infern, Purgatoriu și Paradis, adică trei ținuturi diferite. Terțina reprezintă o grupare a versurilor în număr de cîte trei. Aceea și rimă înlănțuită revine tot la trei versuri. Avem 33 de cînturi în Infern, 33 în Purgatoriu, 33 în Paradis. Din nou cifra 3 lîngă 3, adică vîrsta lui Isus. Dacă mai adăugăm și cîntul introductiv, atunci constatăm că întreaga operă are un total de 100 de cînturi, o cifră rotundă, amintind perfecțiunea, simbolul ordinii cosmice.

-- *S-a afirmat - nu știu cît de adevărat este - că totuși cartea Infernului ar fi cea mai reușită din punct de vedere estetic. Se poate face o asemenea judecată? Este justificată o astfel de afirmație?*

-- Aceea și vocație spre îmbrățișarea modurilor diverse de exprimare se regăsește și în tipologia stilistică a întregii opere. Infernul este mai epic, e mai ușor de perceput, are o abordare mai imediată, mai percutantă. Dramatismul este mai accentuat. Situațiile sînt îngrozitoare, sînt de o brutalitate, de o violență care nu cred că au mai putut fi exprimate în literatura mondială. Infernul a șocat - iar acesta e un sentiment foarte acut: oroarea, spaima rămîn în minte. Eu am terminat acum cîteva săptămîni de tradus o lucrare amplă a lui Giovanni Papini, *Dante Vivo*, o monografie foarte interesantă. Din păcate e complet neglijată în Italia la ora actuală, precum și anvergura întregii personalități a autorului ei, semnificativ nu doar ca dantolog. Ei bine, Papini observă că, într-adevăr, s-a pus un accent disproporționat în receptare asupra Infernului, și toate elogiile s-au îndreptat doar spre prima parte a capodoperei dantești. În schimb el vine și revalorifică Paradisul, care e mult mai eteric, mai liric. Există diferențe inclusiv de coloristică. În Infern predomină culoarea roșie și neagră, întunericul, zgomotele dizgrațioase, spaima, mișcările uneori haotice ale damnaților. În Paradis ritmurile sînt mai lente - pentru că nu există presiunea torturii -, îngerii intonează coruri de beatificare a lui Dumnezeu, lumina este albă, există o armonie deplină, pașnică, reconfortantă și înălțătoare. Unii spuneau că parcă ar fi vorba de autori cu totul diferiți. În zilele noastre există scriitori specializați doar pe anumite tipuri de expresivitate: ori violență, agresiune și dramatism, ori lirism, meditație și melancolie. Însă Dante realizează și aici o sinteză! Cititorii care pleacă la drum cu Infernul (adică în ordinea cum sînt dispuse cele trei cantice), după ce rămîn șocați de ceea ce văd acolo, au dificultăți de a pricepe că tot Dante a fost cel care a scris și Paradisul. Dacă mă întrebi pe mine personal, simpatia, afecțiunea și admirația mea estetică se îndreaptă în mod evident către Infern. Dar nu aceluși lucru se întîmplă cu Papini, de pildă, care își mărturisește cu mare curaj opțiunea mai degrabă pentru lirismul și beatitudinea Paradisului, și nu pentru tragismul Infernului.

-- *Hai să vorbim, în încheiere, despre versiunile românești ale* Divinei Comedii.

-- Aici stăm foarte bine. Din fericire, Dante e printre personalitățile cele mai generos primite de cultura română. Primul traducător integral al capodoperei lui Dante și, indiscutabil, cel mai valoros, a fost George Coșbuc. Intrăm iarăși poate într-o poveste interesantă. Coșbuc inițial nu știa limba italiană, ci germana, franceza, latina, greaca și altele. Era fiu de preot în zona Bistriței. Tatăl lui avea acasă o variantă germană a Infernului și l-a rugat pe tînăr să vadă ce-i cu volumul acela și să-i rezume cîteva pasaje mai importante, spre a le folosi în predica duminicală. Coșbuc a început să citească *Divina Comedie* în germană, pentru a i-o povesti părintelui său. A fost atît de fascinant de ceea ce a citit, încît a comandat din Italia dicționare și o ediție dantescă în original. Pe textul lui Dante a învățat el limba italiană! Apoi a strîns ban cu ban și a plecat în călătorie în Italia, să-l cerceteze pe Dante la Florența și în numeroase muzee și biblioteci. S-a întors cu diverse ediții italiene ale *Divinei Comedii*, pe care le-a adnotat, pe alocuri înfierbîntat polemic. [a]i-a neglijat propria operă de poet al vieții sătești (*Nunta Zamfirei* și celelalte nu sînt de lepădat, dar reflectă totuși un Coșbuc minor - eu sînt convins că traducătorul Coșbuc este infinit mai important) și timp de peste douăzeci de ani s-a ocupat de Dante. Pînă la moarte, el a stilizat, a aranjat, a îndreptat și a rămas tot nemulțumit de traducerea sa - care e de departe cea mai bună pe care o avem în limba română! În anumite pasaje (mai ales din *Infern XXXIV*), George Coșbuc se ia la întrecere în virtuozitate literară cu maestrul său Dante Alighieri "e parve di costoro / quelli che vince, non colui che perde" ("și a părut dintre ei / cel ce-nvinge, nu cel ce pierde"). Munca lui titanică a fost publicată postum, prin grija lui Ramiro Ortiz (1924-1932).

După Coșbuc avem alte patru traduceri integrale în română. Mai puțin izbutită e transpunerea în proză ritmată a lui Alexandru Marcu (1932-1934). Însă trebuie scoasă în evidență excelenta versiune a lui Ion Șundrea, care învățase limba italiană în liceu și, la absolvire, făcuse o indimenticabilă excursie în Italia. Cu toate că și-a prelungit studiile de specialitate într-o altă direcție, activînd apoi ca medic, a rămas totuși fidel pasiunii sale dintîi pentru Dante. S-a aplecat timp de peste douăzeci și cinci de ani asupra *Divinei Comedii*, redînd endecasilabul, terțina, terța rimă, nuanțele și virtuozitățile originalului. [a]i-a încheiat traducerea în 1940 și a publicat Infernul în 1945 la Editura Ramuri din Craiova. Plecat pe front ca medic militar, Ion Șundrea s-a stins din viață la sfîrșitul războiului. Printr-o aventură a sorții, *Divina Comedie* în versiunea Șundrea s-a tipărit integral doar în anul 1999, prin grija familiei și a urmașilor, la Editura... Medicală din București, într-un tiraj confidențial.

O altă variantă i-o datorăm Etei Boeriu, care a lucrat la transpunerea *Divinei Comedii* între 1951 și 1965. Cea mai importantă traducătoare română a literaturii italiene (Dante, Petrarca, Boccaccio, Michelangelo, Leopardi, B. Castiglione, G. Verga, A. Moravia, C. Pavese, E. Vittorini etc.), poetă ea însăși, Eta Boeriu ne oferă o versiune sensibilă, în care insistă pe lirismul dantesc. Deși respectă constrîngerile formale ale poemului, autoarea vine cu opțiuni de principiu și detalii ale semnificației, de mare încărcătură artistică, care rămîn însă discutabile sub aspectul fidelității față de original.

Nu trebuie uitate eforturile lui Giuseppe Cifarelli, răsplătite de asemeni cu întîrziere. La 35 de ani după dispariția sa biografică, apărea în 1993 la Ed. Europa din Craiova traducerea lui harnică. După cum se poate observa, pasiunea pentru *Divina Comedie* e destinată să-și pună amprenta pe decenii întregi din existența unui om, ba chiar să-i marcheze soarta postumă. O scînteie din faima lui Dante se răsfrînge oare și asupra studioșilor săi devotați?

■

Black Pantone 253 U

Reîntoarcerea diavolului

Horia Lazăr

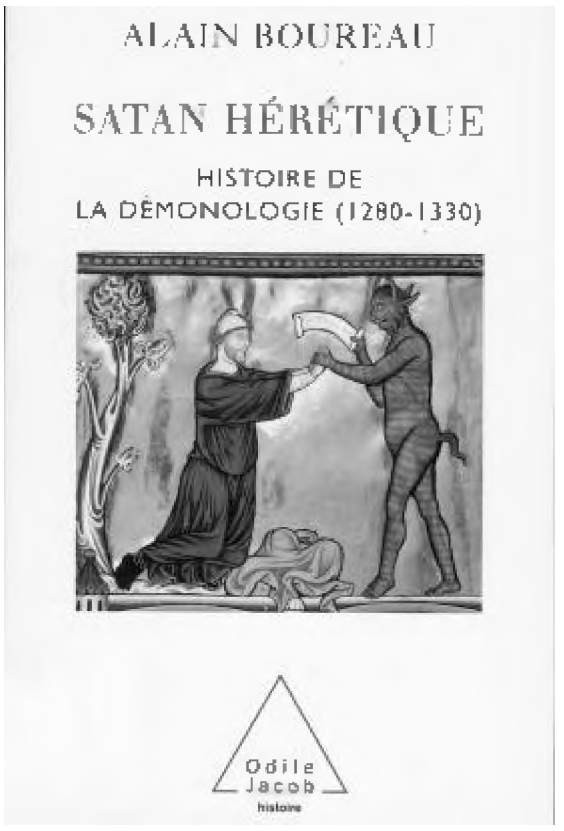
ALAIN BOUREAU
Satan hérétique. Histoire de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)
Paris, Odile Jacob, 2004, 318 p.

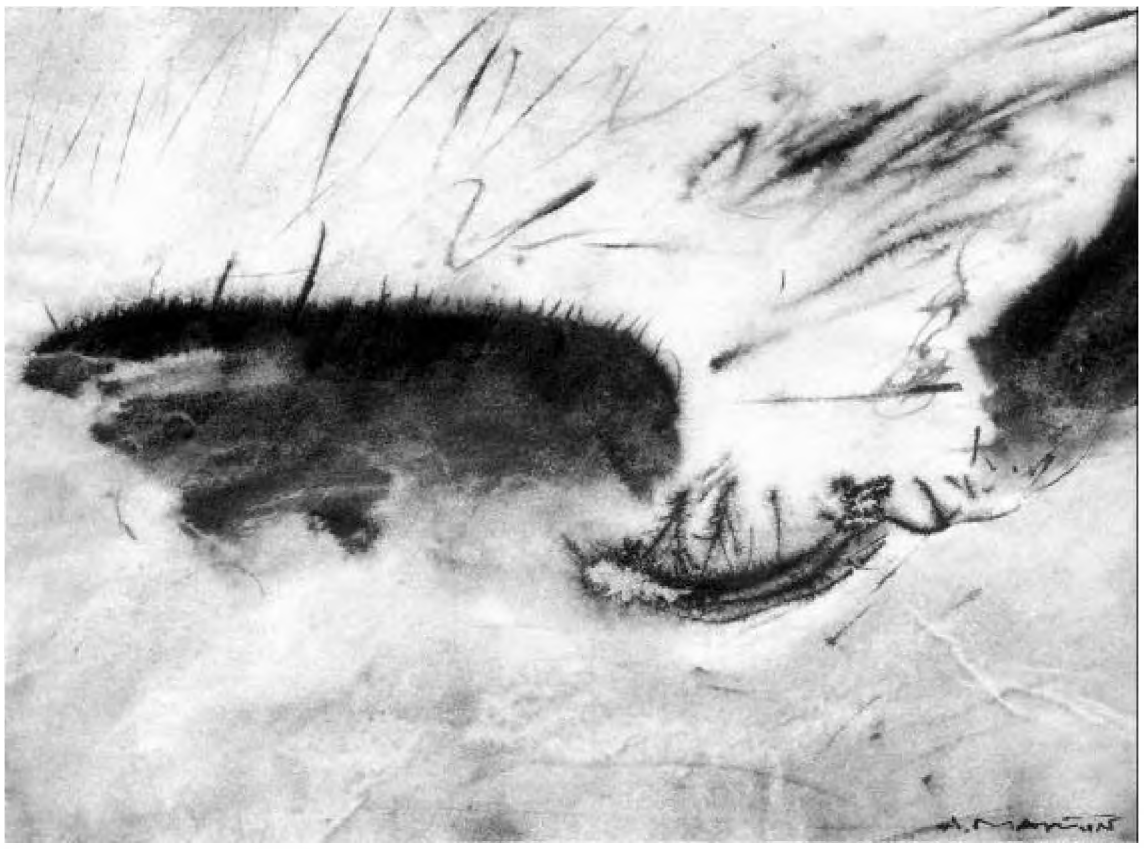
La nici patru ani de la publicarea cărþii lui Robert Muchembled, *Istoria diavolului* [1], ce explorează tematica ºi imaginile demonice de-a lungul istoriei europene în texte teologice, juridice, morale ºi literare, în arte ºi în reprezentările vehiculate în zilele noastre de cinema ºi de mass media, o lucrare de excepþională anvergură, densitate ºi forþă analitică reface geneza noii figuri a Satanei în primele scrieri ce pot fi calificate drept "demonologice". Cum ne indică subtitlul cărþii lui Alain Boureau, sursele utilizate cu predilecþie acoperă o jumătate de secol, iar "protagoniºtii" ce defilează sub ochii cititorului sînt, în majoritatea lor, personaje puþin cunoscute de nespecialiºti: papa Ioan al XXII-lea, al cărui pontificat se întinde între 1316 ºi 1334, teologul franciscan Pierre de Jean Olivi, oponent al papei, exhumat ºi ars de viu (după unii înecat în Ron) în 1318, la douăzeci de ani după moarte, însă niciodată declarat eretic, Toma din Aquino, scriitori ºi filosofi scolastici precum Gervais de Tilbury, Henri de Gand, Jean Peckham; în sfîrºit, importante scriitoare mistice din ultimele decenii ale secolului al XIII-lea (Chiara de Montefalco, Angela de Foligno, Marguerite Porete).

Medievist cu formaþie completă ºi cu o rară stăpînire a surselor cele mai variate din domeniu (filosofie, drept, literatură, arte, teologie, morală, ºtiinþe), Alain Boureau are vocaþie de demistificator. În 1988, investigînd aprofundat dosarul pretinsei papese Ioana din secolul al IX-lea, istoricul conchidea că, în ciuda unor numeroase atestări narative (nu însă în sursele pontificale directe), "papesa" nu a existat, fără ca prin aceasta să înceteze de a fi un pasionant obiect (mai precis "agent") istoric [2]. În 1995, aplecîndu-se asupra "dreptului primei nopþi" de care s-ar fi bucurat seniorul medieval [3], autorul dovedeºte că avem de-a face cu o simplă "reprezentare" sau "configurare [textuală] ce construieºte realitatea conform unor interese de grup" [4]. Cît despre originile demonologiei, semnificaþia ºi ponderea diavolului în reprezentările cultural-liturgice ºi în mentalul colectiv, ce fac obiectul ultimei lui cărþi, Alain Boureau aduce importante rectificări ºi precizări, stabilind savante ºi uneori neaºteptate conexiuni între teologie, drept, economie, psihologie, tradiþiile narative ºi spiritualitatea escatologică a perioadei studiate.

În 1320, papa Ioan al XXII-lea convoca o comisie de zece experþi în teologie pentru a stabili dacă invocarea demonilor ºi magia pot fi socotite drept erezie (pînă la acea dată, erezia rezida în gînduri, cuvinte ºi opinii, nu în acþiuni concrete); ceea ce sugerează, contrar unei păreri larg răspîndite, că obsesia diavolului era, pe atunci, un fapt nou, ºi că nu s-a manifestat pregnant decît spre sfîrºitul Evului Mediu (p.10). Într-adevăr, în lunga serie de "manuale ale inchizitorului", cel al lui Bernard Gui [5] ºi cel al lui Nicolas Eymerich [6] au ca obiect reprimarea ereticilor, nu a vrăjitorilor ºi a celor ce-l invocă pe diavol. Momentul inaugural al demonologiei ar fi aºadar, după majoritatea cercetătorilor, publicarea *Ciocanului vrăjitoarelor* (*Malleus maleficarum*) în 1486 de către Henri Institoris. Aici, vînătoarea de vrăjitoare e justificată prin existenþa pactului de supunere pe care acestea l-au semnat cu diavolul. Cititor atent al scolasticilor ºi al unor arhive încă puþin prelucrate, Alain Boureau avansează însă ideea că demonologia occidentală s-a constituit cu cel puþin un secol în urmă, avînd rădăcini filosofice ºi teologice ce coboară pînă la sfîrºitul secolului al XIII-lea. Prin această deplasare de perspectivă, vînătoarea de vrăjitoare care a împînzit cu ruguri Europa occidentală a secolelor XVI ºi XVII face să apară, în ochii istoricului vigilent, continuitatea culturală ºi de mentalitate între creºtinismul medieval, Reformă ºi Contra-Reformă (p.19).

În 1272, Toma din Aquino îºi încheia tratatul





Despre rău (*De malo*), care examinează convergent problematica răului ºi pe cea a căderii îngerilor, fiind în momentul de faþă primul text demonologic coerent. Pe fundalul marilor erezii medievale (valdeismul ºi catarismul) ºi al unei cosmologii de inspiraþie aristoteliciană ce defineºte statutul substanþelor separate (îngerii, sufletul morþilor, corpurile astrale), Toma descrie intrarea păcatului în lume. Telescopînd intelectualist istoria, teologul afirmă că îngerii au căzut în păcat în clipa creaþiei ºi în totalitatea lor, printr-o alegere proastă în ordinea cunoaºterii intelective, ce *exclude deliberarea* (p.138). Căderea îngerilor nu a dăunat capacităþilor intelectuale ale acestora, rămase intacte; fapt ce explică tristeþea ºi lipsa lor de vivacitate, ºi de asemenea slaba lor nocivitate. Întemniþat în propria lui neputinþă, diavolul va fi eliberat din "închisoarea tomistă" (p.156) de teologii franciscani, printre care Olivi. Umanizînd cohortele îngereºti -- acolo unde tomiºtii îi plasau pe îngeri mai aproape de Dumnezeu ºi sub ochiul lui-, franciscanii introduc la originea căderii iubirea de sine, care-i apropie pe îngeri de oameni. Desfăºurîndu-se în timp ºi în istorie, aceasta dă naºtere unei psihologii narcisiste (p.150) cu largi variaþii de nuanþă: pe lîngă "eficacitatea performativă a blestemului satanic" (p.159), psihologia franciscană a îngerilor care prin cădere ºi-au pierdut vigoarea intelectuală semnalează o paletă contradictorie de bucurii ºi tristeþi, ºi de asemenea bizare atitudini maniaco-depresive, descrise de Olivi ca împleticirea unui beþiv (p.153) [7]. Forþa blestemului ritual satanic e efectivă, însă cantonată într-un domeniu vecin cu invocaþiile ºi imprecaþiile magico-naturale.

În faþa ofensivei franciscane, care lansează în lume un diavol jucăuº ºi neastîmpărat însă puternic, a cărui cădere -nu din orgoliu ci din înclinarea spre imagini, obiecte vizibile ºi bunuri materiale -- semnifică decăderea Bisericii romane, papalitatea va reacþiona energic, mobilizînd un masiv arsenal conceptual ºi tehnologic. În 1308, Clement al V-lea autoriza folosirea torturii în dosare de erezie de către tribunalele episcopale - înainte, doar inchizitorii, teologi mai degrabă decît specialiºti în drept, puteau cere utilizarea ei. În prelungirea acestui "efort de calificare eretică a faptelor demoniace" (p.30), Ioan al XXII-lea, iritat

→

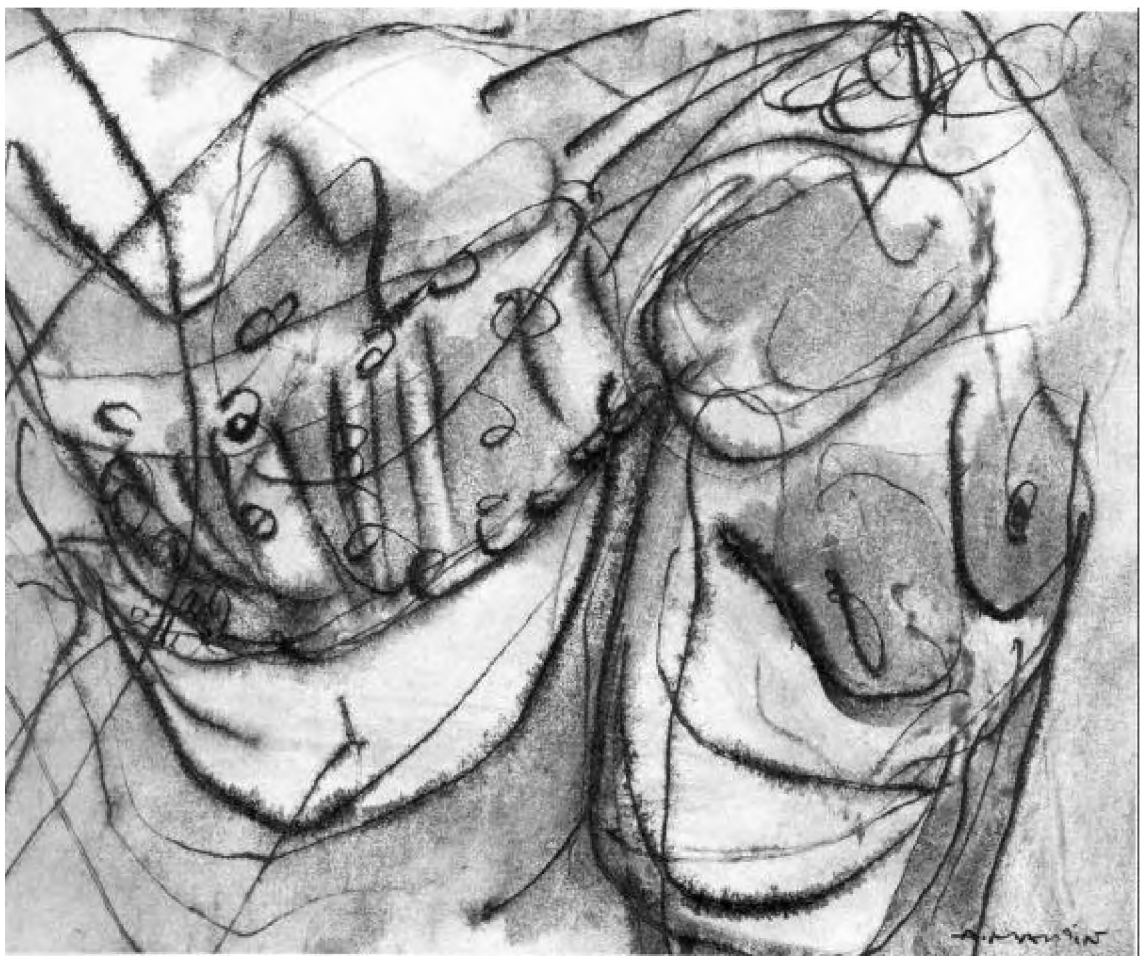
Black Pantone 253 U

de desfă°urările franciscane °i, în acela°i timp, neîncrezător în mecanismul inchizitorial al imputării °i reprimării ce va aduce, în secolul al XV-lea, "abandonarea absolutismului pontifical" (p.59) °i primele procese răsunătoare împotriva vrăjitoarelor, va privilegia din raţiuni tactice juridismul.

Încă de la începutul secolului al XIII-lea, abundenţa textelor normative întemeiază dreptul ca °tiinţă independentă de teologia morală. Contrar procedurilor sumare din dreptul canonic al secolului precedent reluate în practica inchizitorială, caracterul pozitiv, pregnant al faptelor stabilite într-un concurs de împrejurări devine piatra unghiulară a noii °tiinţe juridice. În acest context, noţiunea de pact, ce va defini modul în care diavolul î°i recrutează acoliţii, e centrală. Instituit în urma unei cereri de contract °i comportînd uneori condiţii exprese, el are rolul de a legitima un raport interpersonal (înţelegerea cu diavolul) sau social ("contractul" lui Rousseau). Prezent de timpuriu în teologia sacramentală, pactul are pertinenţă socială °i creează un spaţiu de participare a contractanţilor. Înţelegerea cu diavolul, leitmotiv al manualelor clasice de demonologie, e în fond expresia contractualităţii ca "formă de gîndire colectivă" (p.104), ce se impune începînd cu secolul al XIII-lea ca alternativă la angajamentul feudal consfinţit prin riturile de investitură a cavalerului [8]. Situat la confluenţa eticului cu economicul, pactul e rezultatul dezvoltării culturii comerţului, al unei evoluţii a dreptului °i al imanentismului politic pe cale de a se na°te °i care se va concretiza în democraţiile moderne [9].

Nelini°tea lui Ioan al XXII-lea era ca, în sînul "pactului puternic" a cărui ultimă referinţă e alianţa dintre Dumnezeu °i oameni, prezenţa prea apropiată, banalizată a demonilor ("demonologia slabă") să nu se degradeze într-o simplă credinţă folclorică sau într-o superstiţie, luîndu-i intervenţiei Satanei în lume caracterul supranatural. Aici, dezacordurile în interpretarea posedării demonice, miracolului °i sensului escatologic al timpului sînt esenţiale în precizarea rolului diavolului °i a semnificaţiei demonologiei.

Asimilarea pasivă a posedării cu nebunia sau epilepsia în unele medii franciscane (toate fiind provocate de *morbus caducus*) sau a Satanei cu strigoii, ereticii °i morţii fără împărtă°anie sînt efectul unei naturalizări a transcendenţei. Demonii ce umplu aerul °i bîntuie printre noi lăsîndu-se ingurgitaţi sau instalîndu-se în om prin orificiile trupului său ne pun în prezenţa unei demonologii "epidemiologice" sau "digestive" (p.164). "Răul ce se încarnează" (p.210) poate fi însă privit din perspective diferite: din cea a "somatizării" tomiste a păcatului, în care sufletul, formă substanţială unică, "absoarbe" trupul promis ve°niciei după învierea morţilor, sau din cea neo-augustiniană °i franciscană a formei substanţiale multiple, în care păcatul, diluat °i împră°tiat în persoana umană, e o "dispoziţie morbidă, inactivată de botez însă persistentă" (p.210). Divergenţa celor două interpretări e evidentă în exegeza somnului lui Lot, pe care franciscanii îl văd ca pe o stare extatică, extraordinară, asemănătoare cu alienarea. Pentru noi, ea e similară deplasării nocturne a vrăjitoarelor la locul sabatului. Tomi°tii refuză însă administrarea botezului cuiva care doarme, mergînd uneori pînă la "satanizarea somnambulului", care poate fi vizitat de spiritele rele în orice clipă (p.203): opacitatea somnului e o u°ă deschisă diavolului iar trupul inert al celui ce doarme e, într-un fel, golit de suflet. "Dubla ancorare" a omului (p.199): în suflet °i în compusul alcătuit din suflet °i trup creează în interiorul monismului cre°tin al Întrupării o îndoită ameninţare: externă (neo-augustinismul platonizant) °i internă (dualismele heterodoxe, "eretice").



Tratarea miracolului în procesele de canonizare face vizibil "contactul" culturii medievale savante, teologico-juridică, cu culturile "comune" (p.162), ca °i interacţiunea lor. Spre exemplu, canonizarea lui Toma din Aquino a avut o alură foarte "modernă": într-un scenariu de "taumaturgie slabă" (p.186) - atribuirea *postumă* a unui miracol -, dosarul insistă asupra virtuţilor °i marii °tiinţe a candidatului. Iar în ce-l prive°te pe Ioan al XXII-lea, acesta °i-a pus problema sfinţeniei fără miracole! (p.186).

În schema escatologică a lui Olivi, derivată din gîndirea lui Ioachim de Flore, Antecristul se dedublează într-unul "mistic", ascuns (un pseudo-papă) °i unul real. Franciscanii spirituali°ti (*fraticelli*) l-au desemnat pe Ioan al XXII-lea ca pe un "papă satanic" sau "Antecrist mistic" (p.40). În ampla "scenografie istorică" (p.132) elaborată de ace°tia, Antecristul e un ajutor de ultimă oră al diavolului, un fel de ghid °i administrator al cohortelor demonice eliberate °i trimise de Isus printre oameni înainte de ultima lui sosire, avînd prin urmare un rol activ în istoria mîntuirii. Înainte de Olivi, în 1270, un alt franciscan, Jean Peckham, utiliza în disputa asupra stigmatelor corporale o cauzalitate simultan naturală °i mistică, ce °terge frontierele dintre natură °i supranatură, °i conchidea că sîngele vărsat de Isus pe cruce a fost natural. "Încorporarea" divinităţii lui Isus de către mistici prin producerea în trup a semnelor pasiunii acestuia (stigmatele) au dat na°tere unei mistici a mîntuirii individuale, în care rolul vehemenţei imaginative e capital, °i care face ca misticii să devină adevărate "relicve vii" (p.241). E motivul pentru care, ridicîndu-se în acela°i timp împotriva exaltării franciscane °i a misticii feminine, Ioan al XXII-lea a afirmat peremptoriu că viziunea beatifică nu poate fi avută înaintea Judecăţii de Apoi (p.261). În ce prive°te stigmatele mistice ale lui Francisc din Assisi, dominicanul Iacopo da Varazze semnalează, ambiguu °i neîncrezător, că sfîntul "făcea miracole în propriu-i trup" (*in carne sua faciebat mirabilia*, citat la p.234).

Transformarea Satanei în eretic e un fenomen cultural-liturgic complex, în care miza doctrinară se complică cu interese politice, ideologice °i chiar banal materiale. Constituirea "faptului eretic" (*factum hereticale*) nu a fost rezultatul unor simple conflicte °i evoluţii dogmatice sau juridice, ci al unei noi epistemologii, care a dus la apariţia unei antropologii ambivalente, sprijinită simultan pe naturalismul filosofic °i pe scolastică. Răspîndiţi printre oameni, demonii franciscanilor au întărit, într-un sens, ortodoxia scolastică, dovedind că nu sînt produse iluzorii ale imaginaţiei umane. Pe de altă parte, prin postularea neputinţei omului în faţa lor °i prin afirmarea "porozităţii" generalizate a naturii în faţa domeniului supranatural (p.261), individualismul spirituali°tilor °i al autoarelor mistice studiate de Alain Boureau au pus sub semnul întrebării validitatea medierii ecleziale. Continuitatea dintre persecutarea dizidenţilor Bisericii °i vînătoarea de vrăjitoare se dublează cu o alta: cea dintre Evul Mediu °i zorii timpurilor moderne, cînd cunoscutul adagiu "eliberator" *cujus regio ejus religio* (fiecare ţinut cu religia lui) nu face decît să semnifice "tristul epilog al universalismului scolastic" (p.267).

Note:

1. Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000.

2. *La papesse Jeanne*, Paris, Aubier, 1988, p.331.

3. *Le droit de cuissage. La fabrication d'un mythe (XIIIe-XXe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1995, passim.

4. *Ibid.*, p.255.

5. *Practica inquisitionis heretice pravitatis* (1324). Trad. fr. 1964 (*Manuel de l'inquisiteur*).

6. *Directorium inquisitorum* (1376). Trad. fr. 1973 (*Le manuel des inquisiteurs*).

7. Proximitatea ambiguă a demonilor îi apropie pe ace°tia, în reprezentările "populare", de sufletele malefice ale morţilor, pregătind folclorul exuberant al strigoilor (p.152).

8. Printre pericolele ce pîndesc instituţia pactului, Boureau semnalează apariţia unei "a treia puteri" - carismatică, mistică °i profetică, de inspiraţie franciscană - sau, mai modern, a unor veritabile "sindicate" urbane în secolul al XIV-lea (syndicatus, p.108) - grupuri de presiune susţinute de Filip cel Frumos împotriva episcopilor °i inchizitorilor din sudul Franţei.

9. În secolul al XIII-lea, jocurile de noroc se "contractualizează" °i ele: nu mai sînt asimilate furtului sau cametei, ci privite ca un risc de asumat, precum cel al transporturilor maritime (p.115).

■

Black Pantone 253 U

Unamuno revizitat

Dan Rujea

Lirica lui Miguel de Unamuno

Într-un studiu anterior vorbeam despre un principiu al *constantei stilistice* caracteristic întregii opere unamuniene şi am definit această constantă sau dominantă stilistică prin sintagma "dramatic-tragică" sau "tragic-existenţialistă". Ea îşi face simţită prezenţa de-a lungul întregii opere a lui Unamuno, atât în proză cât şi în versuri, atât în romane şi povestiri cât şi în eseuri sau în piesele de teatru. Modalităţile stilistice, procedeele retorice prin care se concretizează această constantă dramatică la nivel formal, textual sunt preeminenţa dialogului, abundenţa exclamaţiilor şi interogaţiilor, paradoxul, tehnica confesivă, folosirea persoanei întâi etc. Aceste procedee, pe care le găsim la tot pasul în eseuri şi romane, sunt vizibile, la o primă aruncătură de ochi, şi în poezie. Unamuno se îndepărtează considerabil de lirica depurată, de efect exterior, pur formal, cultivată de majoritatea poeţilor timpului său, situaţi în descendenţa modernismului şi postmodernismului de inspiraţie franceză (parnasianism, simbolism, decadentism), din şcoala lui Rubén Darío. Pe Unamuno îl interesează prea puţin artificiile tehnice care nu urmăresc decât perfecţiunea formei, precum muzicalitatea, sugestia auditivă sau vizuală, sinestezia, varietatea şi perfecţiunea rimei sau a ritmului. Poezia lui Unamuno este una cu rădăcini mult mai profunde, este o poezie de esenţe spirituale, o poezie impregnată de nelinişti mistice şi de întrebări radicale cum este, de altfel, întreaga sa operă. Nu putem vorbi, deci, de o poezie "lirică" în sensul tradiţional al termenului (deşi Unamuno nu dispreţuieşte acest termen, folosindu-l pentru titlul uneia din culegerile sale de versuri) ci despre o poezie profund dramatică, o poezie în care lirismul este contaminat de dramatism, o poezie în care gândul, ideea merg mână în mână cu sentimentul şi emoţia. Multe din poemele sale reiau sau anticipează idei filosofice abordate şi analizate pe larg în eseuri, ceea ce dovedeşte, încă odată, unitatea tematică, nu numai de stil, a operei lui Unamuno. Astfel, volumul intitulat *Rosario de sonetos líricos* (Culegere de sonete lirice) (1911), prezintă o serie de teme ce vor fi reluate, doi ani mai târziu, în 1913, în studiul său fundamental, *Del setimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (Despre sentimentul tragic al vieţii la oameni şi popoare). Aşa, de pildă, în Sonetele LXX, LXXVI şi C, dă formă poetică uneia din ideile fundamentale pe care o vom regăsi în eseul amintit, anume aceea referitoare la conflictul dintre raţiune (minte, gândire, logică) şi sentiment sau, metaforic, dintre creier ("cerebro") şi inimă ("corazón"). Gândirea, cunoaşterea i-a fost dată omului pentru a-l înnobila dar şi pentru a-l pune la încercare: "Dumnezeu ne-a dat gândirea ca o încercare, / Fericit cel ce nu ştie că o are". Totodată, gândirea, logica sunt reprobabile întrucât se opun credinţei, slăbind-o, anihilând-o, generând îndoiala şi incertitudinea în sufletul omului: "...mintea, scăpată de sub lespedea / gândirii, izvor de iluzii,/ doarme la soare în mâna ta puternică". Prin urmare, gândirea este ca o povară, o piatră de mormânt aşternută peste mintea noastră, o sursă de veşnice erori, de false şi deşarte închipuiri, o povară de care omul se poate elibera numai prin credinţa în Dumnezeu. În Sonetul C raţiunea este numită "nuestro tormento" ("chinul nostru"), întrucât distruge în mod neîncetat creaţiile credinţei. Atât în viaţa pământească cât şi în viaţa de apoi, lupta dintre credinţă şi raţiune trebuie să persiste dacă omul doreşte să existe cu adevărat. Sfârşitul acestui conflict, aşa-zisa "pace a sufletului" ar însemna sfârşitul fiinţei umane ca fiinţă creatoare; de aceea Unamuno o numeşte, în Sonetul CXV "paz más terrible que la vida misma" ("pace mai teribilă decât viaţa însăşi"). Aceeaşi idee a conflictivităţii ca esenţă a fiinţei este exprimată în Sonetul XC sub forma luptei dintre poet şi Dumnezeu, care-i oferă celui dintâi singura certitudine existenţială şi a plenitudinii vitale: "Doamne, nu mă dispreţui şi cu mine / luptă...". Tonul este cel al psalmilor biblici aşa cum apare, la noi, în poezia argheziană. Dumnezeu reprezintă, pentru Unamuno, garantul nemuririi şi totodată dorinţa lui personală, paradoxală, de a fi toate lucrurile în acelaşi timp, fără, însă, de a înceta să fie el însuşi, adică de a-şi extinde la infinit limitele personalităţii şi individualităţii, fără a le prejudicia în nici un fel. Omul îl creează pe Dumnezeu, dătătorul de nemurire, chiar prin dorinţa lui ca Dumnezeu să existe. Din păcate, crearea de către om a lui Dumnezeu prin actul credinţei, este continuu ameninţată de intervenţia raţiunii, care, prin viermele îndoielii, încearcă să distrugă creaţiile inimii. Conflictul dintre credinţă şi raţiune nu se limitează doar la fiinţa creată, Omul, ci se extinde şi asupra Creatorului (Dumnezeu). Fiinţa Divină, este, şi ea, chinuită de acelaşi conflict, de aceeaşi îndoială în ce priveşte propria-i nemurire şi atotputernicie. Chiar din acest conflict, din această îndoială, Dumnezeu îşi trage seva şi esenţa existenţei, şi, după cum reiese din Sonetul LXII, tentaţia necredinţei nu-l ocoleşte nici pe el: "cine ştie dacă Dumnezeu însuşi nu este ateu". Iar în Sonetul XXXIX, intitulat "La oración del ateo" ("Rugăciunea ateului"), cele două existenţe, a lui Dumnezeu şi a Omului sunt puse într-o strânsă relaţie de interdependenţă, în sensul că existenţa celui de-al doilea este condiţionată de existenţa primului: "... căci dacă Tu ai exista / aş exista şi eu cu-adevărat". Ateul, la fel ca orice om, doreşte ca Dumnezeu să existe, dar, din cauza intervenţiei raţiunii, este incapabil să-l creeze pe Dumnezeu prin actul credinţei. Totuşi, prin chiar actul negării Fiinţei Divine, el crează sau afirmă existenţa lui Dumnezeu, căci dacă Dumnezeu nu există, atunci nici ateul nu poate exista cu-adevărat. Fără Dumnezeu, izvor al nemuririi, substanţa omului real nu poate fiinţa.

Unamuno consideră omul ca fiind "un animal enfermo" ("un animal bolnav"), iar boala de care suferă se numeşte "conştiinţa de sine", întrucât aceasta presupune conştiinţa propriilor limite. Astfel, în Sonetul IX, poetul adresează un îndemn antisocratic, parafrazând celebra formulă a filosofului atenian: "Cunoaşte-te, muritorule, dar nu de tot". Acest îndemn la limitarea cunoaşterii de sine, implică ideea că orice incursiune a raţiunii în teritoriul fiinţei noastre intime, poate duce la cunoaşterea, cu consecinţe fatale, a propriilor noastre limite. O investigare raţională a Sinelui, a sufletului, nu poate avea decât efecte negative. Dacă raţiunea este incapabilă de a dovedi existenţa lui Dumnezeu, ea este la fel de incapabilă şi în ce priveşte cercetarea existenţei şi a esenţei sufletului.

Un alt volum de versuri unamunian se intitulează *Rimas de dentro* (Rime interioare). Publicat în 1923, acest volum conţine un poem antologic, având ca titlu numele unei stele, "Aldebarán", exemplu desăvârşit al stilului poetic unamunian, a limbajului său patetic, încărcat de forme interogative şi exclamative.

O capodoperă a liricii unamunienen este lungul poem intitulat *El Cristo de Velázquez* (Cristul lui Velazquez), incluzând o serie de comentarii lirice având ca pretext celebrul tablou al nu mai puţin celebrului pictor spaniol din perioada barocului. Aici se manifestă, în toată amploarea lui, sensul tragic al vieţii şi operei unamuniene. Poemul aminteşte, prin caracterul lui alegoric, creaţia altui mare poet mistic spaniol din epoca Renaşterii, Fray Luis de León, autor al unei cărţi intitulate *Los nombres de Cristo* (Numele lui Cristos). La fel ca ilustrul său predecesor, Unamuno realizează, în prima parte a poemului citat, un comentariu liric, un fel de teologie poetico-alegorică pe marginea termenilor cu care apare definit Cristos în Sfânta Scriptură (Nor, Miel, Noapte, Trandafir, Leu, Arbore etc.). În partea a doua, comentariul capătă accente mult mai pasionale, mai personale, cu o vibraţie lirică de extraordinară intensitate, predominând termeni ca: "foc", "singurătate", "furtună", "mare", "a arde" etc. Aici, lirica personală a lui Unamuno se umanizează cu metafore împrumutate din textele *Apocalipsei*, pentru a face loc emoţiei mistice nude, sentimentului pur. Cartea a fost numită un adevărat tratat de "Cristologie hispanică".

Teresa (1923), este cartea de versuri unde se manifestă cu mai multă claritate filonul romantic al liricii unamuniene, cel ce-şi trage seva din autori ca Espronceda sau Bécquer. Tema dominantă este cea a iubirii, o poveste de iubire romantică ai cărei protagonişti, Rafael şi Teresa, simbolizează eterna pereche edenică.

Romancero del destierro (Poeme din exil) (1928) este volumul prin care Unamuno se ancorează în realitatea istorică a vremii lui, printr-o satiră amară la adresa regimului dictatorial al lui Primo de Rivera. Alături de aceste poeme, aparţinând literaturii angajate, sunt prezente şi altele, cu deschidere universală, cu profunde preocupări filosofice existenţialiste, în care autorul se întoarce la marile şi neliniştitoarele sale teme favorite, între care tema morţii, aşa cum apare în frumosul poem intitulat *Veni-va noaptea*. Acest poem se configurează în jurul unor imagini cu valoare de simbol ("noaptea", "semiluna", "câinele", "lătratul"), impresionante prin forţa cu care reuşesc să sugereze atmosfera de profund mister, de melancolie şi tristeţe nesfârşită, provocate de premoniţia şi inevitabilitatea morţii. Aceasta din urmă se apropie cu fatalitatea unui destin copleşitor, exprimat în versuri de un cutremurător dramatism: "Veni-va noaptea când visează toate, / veni-va noaptea când suflarea poate / să zacă-n viaţă, / veni-va noaptea, calmă, fără preget, / veni-va noaptea şi va pune-un deget, / mână de gheaţă! / Veni-va-ntr-una, cu veşnica-i umblare, / veni-va într-o noapte, cu ultima ninsoare... / noapte seninã... / Veni-va noaptea, da, veni-va-n treacât, / sărutu-i negru va fi ca un lacât / pe suflet pus, / veni-va noaptea fără zgomot mare, / şi stinge-va lătratu-n depărtare, / dormi-voi dus... / veni-va noaptea... " (trad. Viorel Rujea, în vol. *Antologia modernismului hispanic*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2003, pp. 159-161). Este una din cele mai frumoase poezii lirice ale lui Unamuno, adevărată capodoperă, ce sintetizează *in nuce* elementele fundamentale ale constantei sale stilistice: dramatismul, vizibil atât în interogaţii, cât, mai ales, în repetarea constantă a verbului "venir" la timpul viitor ("vendrá"), verb care, prin structura sa sonoră, prin grupul de consoane tari ce se repetă "-ndr-", precum şi prin accentuarea ultimei silabe (vocala "a"), sugerează înaintarea implacabilă a morţii. Iată cum Unamuno, recuperează în această poezie, de facturã modernistă, tehnica retorică a simboliştilor francezi, exploatând, până la saturaţie, până la obsesie, valorile sonore, muzicale ale semnificantului lingvistic. Cu diferenţa că la Unamuno această sonoritate nu trezeşte, ca la decadenţi sau modernişti, stări sufleteşti lirice, languroase sau vag melancolice ci capătă accente paroxistice, în aşteptarea evenimentului teribil care este moartea ce înaintează în ritm de tunet apocaliptic ("veni-va-ntr-una").

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Dor/Violenţe

Ştefan Bolea

dor de foc

ura pe care o simt, atât de des, pentru dezastrul în carne şi spirit care sunt, reprezintă un sentiment aproape inuman. şi monstruosul are perfecţiunea, rectitudinea lui. în subconştient aleg sinuciderea, autodistrugerea, pe scurt implozia, cu iresponsabilitatea unui evadat, cu spontaneitatea unui condamnat.

trag perdelele cu ură
să mă înghită întunericul
soarele e azi aducător de moarte
îl săgetează corbii

şi mi-e scârbă de viaţa mea
la fel de antrenantă ca cea a unui cadavru
mi-e scârbă de mine
am spart oglinda
şi-am desenat conturul sufletului cu cioburi
cu aşchii de sticlă le-am brodat pleoapelor
scheletul subtil
penumbra cochiliei lor

ţigara o strâng între dinţi
aş vrea să mi-o sting în ochi
aş vrea să mă deschid cu un cuţit
Adânc
să-mi tai buzele şi limba
să înghit tăişul
până mă adap cu sânge

azi nu mai există poezie
poemul e mort
cuvintele false vor fi înlocuite
cu spasme
vocalele am să le muşc
am să le ronţăi
am să le scuip
şi consoanele am să le sfârtec
am să le rup
să le coc în propria mea destrucţie

nu mai există cuvinte
doar fumul de ţigară
şi scrumul care se depune ca spuma de meteorit

dor de moarte

"Self-improvement is masturbation. But self-destruction..."
(Tyler Durden)

este frumos să fumezi marijuana
în timp ce te razi cu briciul
să laşi suspendată suprema invitaţie
sau să-ţi priveşti venele lucioase
cu sarcasmul vesel al celui care poate
şi ştie că poate

este frumos să te admiri amarnic într-o oglindă spartă
să dezmierzi cioburile
cu subtila indiferenţă a celui care poate şi ştie că poate

este frumos să te-adânceşti prin baruri
să-i însoţeşti pe cei ce-aspiră la ratare
în dulcea lor peregrinare în sluta lor peregrinare
să răscoleşti abisul să-l scurmi gingaş ca o rană
să-ţi guşti sângele amar prelins prin buza spartă
să accepţi invitaţia la auto-distrugere cu mânia fermă
a celui care poate şi ştie că poate

este frumos să te întorci în tine
să simţi adevărul încă o dată înainte de suicid
să fii tu însuţi rana tu însuţi prăpastia
să cureţi crusta cu briciul iscusit
oglinda interioară să-ţi reflecte umbra ce vei fi
umbra acest schelet al spiritului
acest ţipăt voalat acest chin
structura şi substratul tău

în acele nopţi s-ar putea spune că ai depăşit
presentimentul cadavrului
inexistenţa uluitoare a devenit o ecuaţie
haosul incalculabil o certitudine de netăgăduit

cu atât mai uşor de înţeles că oamenii îşi
construiesc o lume-ntreagă
o viaţă
pe edificiul straniu al unei morţi continue

este un leş în noi al cărui ţipăt ne-a născut

dor de ducă

în wc-ul murdar al unui oarecare tren murdărit de oameni
s-a schimbat cursul istoriei universale

dacă este adevărat că eu sunt lumea că eu sunt Dumnezeu şi este adevărat
atunci istoria mea este istoria lumii şi nu în ultimul rând istoria lui Dumnezeu
şi eul meu drogat ieşit din matcă odată evadat din propria-i istorie
poate doar să înnebunească să se autosuprime sau să decadă înapoi la starea de obiect
căci eul meu eliberat ieşit din sine
e sfâşiat de inadecvarea lumii
care continuă să moară ca şi cum nu s-ar fi întâmplat nimic
lumea mea odată întoarsă în lume, sensibilă la fâlfâitul de aripi din colivie
se întreabă "oare asta să fie totul?", "oare asta să fie viaţă?"

şi decade alege să decadă pentru a-şi supravieţui

trebuie să ai curajul cuvintelor ultime
aşa cum viaţa are curajul experienţelor-limită
căci orice dezastru este un prilej de a fi
şi orice chin extrem este o nelegiuire
care fie te naşte, fie te ucide

aşa cum fulgerul te dăltuieşte în oglinda stoarsă de sânge
aşa sufletul primeşte moartea ca o anestezie
totală senzuală ca o luminã de cuţit

14 Black Pantone 253 U

masă rotundă

Misiunea naţională a literaturii... o temă demodată?

Masa rotundă cu tema "Misiunea naţională a literaturii: prilej de mîndrie sau bagaj incomod?" moderată de conf. Sanda Cordoº (Facultatea de Litere, UBB), o dezbatere găzduită de Masteratului de Literatrură Română, coordonat de conf. dr. Ioana Bot, cu sprijinul Colegiului "Noua Europă" (programul NEC-Link), în ciuda unui aparent aer demodat al temei, a reuºit să suscite discuţii aproape pasionale. Lista invitaţilor, pe care îi aºez în ordinea intervenţiilor, vorbeºte de la sine în ceea ce priveºte calitatea discursurilor: prof. dr. Kazimierz Jurczak care susţine un curs de Limba ºi Literatura Română la Universitatea Jagellonă din Cracovia, conf. dr. Mircea Vasilescu (Facultatea de Litere, Universitatea din Bucureºti), prof. dr. Ovidiu Pecican (Facultatea de Studii Europene, UBB), conf. dr. Marius Lazăr (Facultatea de Sociologie, UBB), conf. dr. Ioana Bot (Facultatea de Filologie, UBB), conf. dr. Sorin Mitu (Facultatea de Istorie, UBB), conf. dr. Ruxandra Cesereanu (Facultatea de ºtiinţe Politice, UBB), prof. dr. Mircea Muthu (Facultatea de Filologie, UBB), conf. dr. Liviu Maliţa (Facultatea de Teatru ºi Televiziune, UBB), conf. dr. Corin Braga (Facultatea de Filologie, UBB), conf. dr. ªtefan Borbély (Facultatea de Filologie, UBB).

Sanda Cordoº: Misiunea naţională a literaturii, raportul dintre literatură ºi cauza naţională este un prilej de mândrie sau un bagaj incomod? Ca să răspundem sau, poate, mai corect, să ne apropiem de această întrebare, am reunit astăzi aici perspective diferite aparţinând istoricilor ºi criticilor literari, dar ºi sociologilor ºi politologilor. La o primă vedere, tema are cel puţin două paliere, dintre care unul instituţional, dat fiind faptul că adeseori, în cele două culturi (polonezã ºi română), scriitorul ºi-a asumat, în spaţiul public, în special prin publicistica sa, o misiune de reconstrucţie instituţională a naţiunii sau a patriei sale. Întrebarea pe care cred că meritã să o punem este în ce măsură, asumându-ºi această misie, scriitorul a reuºit să se ºi achite de ea în epoci foarte diferite în cele două culturi? Un al doilea palier este cel al textului literar propriu-zis, în care asumarea unei misiuni reverberează la nivelul viziunii, temelor ºi semnificaţiilor precum în tema comunităţii, tema naţională, tema identităţii º.a.m.d. Ajung aceste teme să vicieze textul artistic? Cum întrebarea (cu multe ramificaţii) a fost propusă de profesorul Kazimierz Jurczak, invit să facă, din perspectiva domniei sale, o primă defriºare a traseului pe care l-a avut în vedere.

Kazimierz Jurczak: De unde ºi de ce această temă? În primul rând pentru că nu mai este o temă la modă, iar mie personal îmi plac subiectele demodate care totuºi nu-ºi pierd valabilitatea sau cine ºtie? poate subiectul acesta e pe cale să-ºi piardă actualitatea? Poate mergând pe urmele lui Fukuyama care declarase sfârºitul istoriei, noi trebuie să declarăm încheiată misiunea naţională a literaturii, mai ales în această zonă a Europei, din moment ce nu mai e nevoie să luptăm nici pentru libertatea individului ºi nici pentru independenţa naţiunii. Aici apare prima, dar esenţiala controversă terminologică: ce înseamnă de fapt, în vremuri contemporane, sintagma "misiune naţională"? Ce poate, trebuie apărat, care valori ºi împotriva cui? Timp de decenii, dacă nu chiar de secole, ne-am obiºnuit noi polonezii, dar ºi românii, să trăim cu gândul că există mai multe primejdii ºi mulţi adversari care ameninţă fie identitatea culturală, fie unitatea naţională, fie integritatea teritorială. Astăzi ar fi neserios să mai pretindem că rostul existenţei noastre naţionale este să o apărăm împotriva agresorilor. Dar ce facem cu situaţia în care un scriitor din zilele noastre îºi alege ca personaj un politician corupt ºi încercă, fără cea mai mică intenţie moralizatoare, să descrie realitatea noastră imperfectă. Atunci textul lui, pătruns de suflul unui civism, mai are de îndeplinit o misiune? Cu alte cuvinte, mai este sau nu civismul nostru de astăzi o formă de patriotism? Îmi dau seama că ne îndepărtăm, cu astfel de reflecţii, de domeniul estetic. Criticilor literari nu le place să vorbească despre misiunea literaturii, oricare ar fi ea. Cred că nu putem fugi de necesitatea redefinirii conceptului.

Al doilea motiv care m-a făcut să propun acest subiect ar fi următorul: eu vin dintr-un spaţiu etno-cultural în care literatura a avut aproape întotdeauna de îndeplinit o misiune. Istoria a făcut ca perioada romantică să se suprapună cu perioada în care Polonia era dezmembrată. Tocmai atunci prinsese contur tradiţia unei literaturi pentru care experienţa comunitară era mai importantă decât dramele ºi dilemele unui individ. Cum să scrii despre iubire ºi moarte când patria ta e în suferinţă? Timp de peste o sută de ani polonezii scriseserã o literatură "patrioticã". Literatura aceasta însă nu a fost un monolit, ºi încă de atunci din secolul XIX se iscase discuţia în jurul noţiunii de patriotism. Pozitiviºtii varºovieni, adversarii romanticilor, atacaserã teza conform căreia literatura trebuie să încălzească inimile ºi să cheme la luptă cu arma în mână. Se lansase ideea că supravieţuirea unei societăţi este mai importantă ºi mai benefică decât existenţa sau moartea eroică. După încheierea primului război mondial, generaţia tânără îºi declară dezinteresul pentru orice menire a literaturii, alta decât cea estetică. Primul care a venit, spre consternarea generală, cu ideea autonomiei actului de creaţie a fost Stephan Jeromsky, prozator de factură romantică, care se bucura de o imensă autoritate morală. Într-o prelecţie ţinută la un an după încheierea ostilităţilor ºi reapariţia statului polonez independent, intitulată *Literatura ºi viaţa polonezã*, Jeromsky declara cât se poate de categoric: de construcţia structurilor statale să se ocupe politicienii, iar artiºtii să rămână creatori ai frumosului. Evoluţia ulterioară a vieţii social-politice ºi a celei literare, a dezminţit posibilitatea de detaºare a scriitorului faţă de tot ceea ce însemna angajare politico-socială. Scriitorul nu a reuºit să scape de unele impulsuri ce veneau din afara literaturii. Soluţiile difereau de la caz la caz: de la înregimentarea politică, destul de evidentă a lui Czeslaw Miªosz, care era pe atunci de stânga, până la estetismul declarat ºi practicat de Gombriwicz care totuºi a scris atât *Ferdydurke* cât ºi *Transatlantic* pentru a se război cu miturile vechii societăţi nobiliare poloneze. Oricât de des declara că nu îl interesează trecutul, tot s-a războit cu el. Scriitorii din perioada comunistă s-au declarat de partea literaturii antitotalitare în numele unui individualism artistic ºi al unei societăţi democrate. S-au angajat atât de convingător, încât la un moment dat, prin anii '80 au ºi uitat sau aºa se părea, de riscurile unei epuizări a esteticului ºi a unei hipertrofii a literaturii înţeleasă doar ca document al epocii. Se admite unanim că literatura polonezã din anii '80, patetic declamatoare ºi mobilizatoare în vechiul stil romantic, este o literatură de proastă calitate. După prăbuºirea comunismului, din nou, tânăra generaţie declară că nici realitatea politică, nici obsesiile istorice poloneze nu o mai interesează. Surprinzător de repede, doar după câţiva ani de refuz al oricărei angajări, scriitori parcă speriaţi de forţa unificatoare a proiectului european se refugiază iarăºi în trecut, uneori într-unul ce părea definitiv compromis. Redescoperă valorile identitar-naţionale, clamează despre criza culturii naţionale ameninţată de modelul globalizant-cosmopoloit. Vrând-nevrând scriitorii ajung să recunoască faptul că literatura are o misiune de îndeplinit, o misiune faţă de -- astăzi m-aº feri să spun naţiune --, dar în mod cert faţă de societate.

Mircea Vasilescu: Pot spune că ºi la noi tema e într-un fel ieºită din actualitate, dar după părerea mea, a ieºit foarte devreme din actualitate, înainte de a fi lămurită. N-am construit încă un discurs serios, compact, coerent despre o sumedenie dintre problemele amintite. Ar trebui poate să-i întrebăm pe cei care produc literatură, creaţie, scriitură sau ºtiu eu cum să-i mai zic, în zilele noastre, dacă îi mai interesează această chestiune, dacă, spre exemplu, Ioana Baetica, Ionuţ Chiva ºi ceilalţi tineri poliromiºti au vreo misiune sau dacă ºi-o asumă. Dincolo însă de asta, ar trebui să facem un pas înainte ºi să vedem în ce fel îºi pun artiºtii această problemă? Într-un fel sau altul au părioara la inimă chiar când descriu scene erotice. Le fac în limba română ºi de aici pornesc multe fire care tot la un anumit tip de identitate duc, oricât ar dori un scriitor să pară depeizat, impersonal, neutru, cosmic, virtual etc. Problema e în ce termeni se mai discută despre asta? Pe de altă parte avem o concurenţă solidă în discutarea acestei probleme, o concurenţă la discursul literar propriu-zis venind din partea presei. În cultura română există, după părerea mea, acest "ce" specific: la noi aproape tot ce s-a întâmplat esenţial (curente, dispute de idei, naºterea unor direcţii literare) s-a întâmplat în presă. Noi nu prea avem cărţi care să marcheze hotarele culturii române moderne sau le avem dar ele sunt rodul unor articole din presă, al unor polemici. Nu putem spune că nu există deloc, dar sunt foarte puţine. *Getica* lui Vasile Pârvan e o asemenea carte. În perioada modernă totul s-a zbătut ºi s-a dezbătut în presă. Acolo e un discurs care are ºi o astfel de dimensiune, legată de construirea unei identităţi, inclusiv o identitate naţională, discurs uneori minat de exagerări. Toţii scriitorii români, mari, mijlocii ºi mici au făcut publicistică. Mă gândesc că acest discurs publicistic al literaţilor români, ºi nu numai, ar trebui recuperat într-o altă dimensiune, nu doar ca o anexă a operei în care constatăm că un autor a avut ºi niºte articole interesante. Ar trebui să recuperăm ºi, cum spune profesorul Paul Cornea, "versantul colectiv al literaturii". Luând acest discurs publicistic de la paºoptism încoace să zicem, ca pe un edificiu destul de solid în care au pus mai mulţi cărămizi, ºi care dă ºi o asemenea dimensiune misionară a scriitorului ºi a culturii, la concurenţă cu, de exemplu, *Scrisoarea III*, cu poeziile lui Alecsandri etc.

→

Pe de altă parte, societatea din ziua de azi are alte foruri, canale prin care construieşte identităţi. La TV modelele se impun mult mai uşor. De la Tucă până la Andrea Marin, fiecare se simte pus acolo pentru că are ceva de comunicat naţiei, pentru că vrea să ajute naţia etc. Nu ştiu dacă aţi observat, dar nimeni nu se vede prezentând ştiri sau distrând poporul. Literar e mai greu să cucereşti piaţa, iar din punct de vedere al receptării felul în care e privit un scriitor se schimbă foarte greu. Manualele au stricat foarte mult introducând tot felul de clişee şi anumite imagini false. Ar trebui făcut un studiu serios privind modul în care elevii receptează "pe bune" - ca să mă exprim în termenii lor - aceste clişee, discursuri de tip patriotic. Ce înţeleg elevii din ziua de azi din sintagma "geniul nostru naţional", spre exemplu?

Ovidiu Pecican: Ne întrebăm dacă literatura naţională are o misiune în România? E o întrebare umoristică după părerea mea. Astăzi când ştim că domnul Uricaru avea o misiune, astăzi când trăim în siajul gloriei lui Pavel Coruţ care avea şi el o misiune, când Cârlova a murit la datorie, când Săulescu e înmormântat la Predeal... a murit şi el în plină campanie de recucerire a Ardealului, eu zic că avem mai multe literaturi şi una dintre ele sigur are o misiune, dacă nu cumva are misiuni mai multe şi mărunte. O alta ignoră orice misiune şi se trage din mantaua lui Budai-Deleanu care a zis: care misiune? noi suntem ţigani p'acilea... Eu mă simt foarte apropiat de spiritul acesta în primul rând pentru că toţi care-l citim nu-l mai înţelegem. Avem nevoie de glosar, ceea ce înseamnă că are taina lui, iar taina aceasta este opusul misiunii de care vorbim. Mie mi se pare că misiunea literaturii acesteia, venită pe firul ce se trage din Budai-Deleanu ar fi aceea de a exista şi de a fi cât mai bună. Cred că a fi bună înseamnă ceva între consumismul absolut şi o "înălţime" necesară. Eu aş zice că asta e o misiune suficientă. Revenind la chestiunea marii misiuni naţionale, observ cu stupoare că mulţi dintre cei care au teoretizat-o au călcat în strâchini: Haşdeu moare adept al românismului, formulat în manifeste clare, precise. A căzut în ridicol atunci când prin românism a înţeles o respingere a alteritării etnice, adeseori şi confesionale. De Eminescu ce să mai spun? Eminescu e ca Biblia, poţi scoate din el orice. A fost un europenist, a fost şi un mare român, a fost şi un xenofob. Aici trimit vrând-nevrând la Ion Negoiţescu. Aşadar în linia aceasta ajungem la Iorga, la paseismul sămănătorist în care într-o viziune a câmpiilor de cânepă, tot românul era înfrăţit cu boierul său... nu-i nimic că era iobag, împilat, fără pământ. Ajungem la tot felul de narodnicisme adaptate la condiţiile noastre şi până la urmă la o îngustare care tot mai mult şi mai mult a dus în anii interbelici la excesele extremei drepte. Personal nu sunt solidar cu această tradiţie. Mă bucur că la Cluj apărea *Gândirea*, dar când mă uit atent la unele articole trec mai departe.

Aş mai spune doar că întotdeauna literatura când îşi asumă o misie priveşte spre un trecut cu mult avânt. La noi povestea asta e foarte ceţoasă: spre care trecut? Când vorbim, spre exemplu, de Ştefan cel Mare, nu ştim despre care Ştefan vorbim: despre un Ştefan care a fost tot timpul cuvios, uitând că aceasta s-a întâmplat în a doua perioadă a vieţii sale, după câteva excese asemănătoare cu cele ale lui Ţepeş, pe care cronicile polone le consemnează cu acurateţe. În consecinţă, nu prea ştim cum să ne raportăm la trecut.

Marius Lazăr: Misiunea naţională a literaturii intră într-un paralelism şi într-o opoziţie conceptuală cu misiunea autonomă a literaturii. Întotdeauna a existat acest binom: autonomie - heteronomie în care norma de a fi naţional este una dintre cerinţe. Trebuie însă stabilit pentru fiecare epocă ce înseamnă naţional. Putem vorbi de asemenea de misiunea etică a literaturii, misiunea civică, misiunea socială, religioasă. Pot fi puse în discuţie foarte multe misiuni ale literaturii care nu sunt strict estetice. Ceea ce dă caracter naţional este limba. Putem vorbi de asemenea de coduri culturale care definesc şi construiesc o literatură ca un sistem cultural foarte complex articulat şi care dă o arhitectură şi o capacitate de a construi acestei literaturi, iar asta e un lucru mai greu de definit în două cuvinte. Dacă ne gândim ce dă autonomia în raport cu naţionalul atunci trebuie să punem naţionalul în opoziţie cu internaţionalul. Autonomia literarului se câştigă în paralel cu deschiderea către modelele occidentale, în timp ce normele politice au tendinţa să izoleze sau să deresponsabilizeze ideologic această literatură autonomă şi atunci, automat, să propună forme de închidere culturală. Toate literaturile comunică însă între ele. Un scriitor de talie este în contact cu marile modele literare universale, are o experienţă ce ţine de cunoaşterea literaturilor străine. Ţi atunci ce înseamnă de fapt literatură naţională? care sunt modelele care dau caracter de exemplaritate? care sunt autorii canonici pentru o literatură naţională? Trebuie să regândim problema în contextul unei internaţionalizări, şi poate e puţin dur spus, dar trebuie urmărit în relaţia dintre literaturi, raportul de dominaţie culturală în fond. Există literaturi-model şi literaturi-releu prin care modele europene se retransmit. Există şi literaturile mici care încearcă să-şi facă loc, să devină vizibile pentru a întări un sistem de achiziţie culturală numită patrimoniu. Deci, literatura naţională aş defini-o în aceşti termeni, de patrimonializare.

Astăzi avem un refuz al misiunii naţionale a literaturii. Nu am mai găsit un scriitor care de la Adrian Păunescu încoace să se declare în mod explicit ataşat unui model naţional. E vorba de o criză de conştiinţă pe care intelectualitatea română o are după revoluţie şi care se traduce printr-o criză de identitate, o ceartă, revoltă, dorinţă de a uita şi de a renunţa la modelele mai vechi. După atâţia ani de naţional-comunism simţim nevoia să ne detaşăm. Ceea ce lipseşte este o analiză, un examen de conştiinţă temeinic care înseamnă o reconsiderare istorică. Există în literatura română un "de la sine înţeles" în ceea ce priveşte modelele culturii române (perioada interbelică, Eminescu) care trebuie chestionat.

Ioana Bot: Eu încerc să construiesc de câţiva ani un proiect de cercetare care se ocupă de literatura naţională ca "loc de memorie", dar şi ca "obiect de discurs". În sensul acesta, nimic nu e de la sine înţeles şi istoricul literar riscă să se piardă într-un labirint de construcţii şi să fie el însuşi autor de construcţii. De foarte multe ori, surprinzător pentru mine, istoricul literar se dovedeşte un autor inconştient sau prea puţin dornic să fie conştient de faptul că el însuşi construieşte şi că nu lucrează cu nişte realităţi absolut pozitive. Cred că între dumneavoastră, cei de faţă, eu am postura - n-aş spune privilegiată, ci ambiguă - de a ţine un curs universitar despre poetul naţional. Vreau să vă reamintesc şi dumneavoastră ceea ce am încercat să-mi amintesc în toţi aceşti ani scriind şi predând despre Eminescu: este vorba despre o idee foarte importantă a lui D. Popovici, care mi se pare potrivită pentru discuţia de faţă. El vorbea despre Eminescu ca despre o problemă a culturii române, nu ca despre un triumf al identităţii naţionale întrupate într-un poet. Dacă comparăm discursul acesta al lui Popovici cu retorica cu totul diferită despre Eminescu (a lui Caracostea, spre exemplu), ne dăm seama şi mai exact de ceea ce însemna curajul lui Popovici de a spune asemenea lucruri în anii '40 şi de a o rupe cu o anumită tradiţie a exegezei literare româneşti..., care altminteri a continuat nestingherită în exegeza călinesciană, de pildă. Aşadar, mai repede şi mai uşor decât, poate, alţi profesori de istoria literaturii române, m-am văzut investită şi judecată în ceea ce predam şi scriam, nu odată, în termenii unei "misii": comentam doar opera Poetului Naţional!. Această foarte răspândită mentalitate a şi făcut ca, atunci când am început proiectul studierii mitizării poetului naţional, cu o logică foarte simplistă (şi comună la noi) să mi se spună: "nu e de mirare că un asemenea proiect se desfăşoară pe banii NEC-ului", adică pe bani "străini", "neromâneşti", deoarece acest proiect nu vizează să studieze, ci să demonteze şi să pună în criză respectiva noastră identitate naţională. În loc să îmi urmez "misia", eu îmi vindeam ţara, cu alte cuvinte. De neiertat.

Revenind la exemplul acesta drag nouă, al poetului naţional, şi revenind la câteva fire din intervenţia lui Ovidiu Pecican, eu aş insista asupra faptului că această calitate de "scriitor înzestrat cu o misie", care i se conferă, de pildă, lui Eminescu, este o calitate în cea mai mare măsură conferită lui de comentatorii săi (nu mă gândesc neapărat la comentarii savante şi de specialitate). Că anumite teme din opera lui (publicistică sau beletristică) puteau susţine asta, e adevărat. Dar dacă ne uităm la opera literară, ne dăm seama că aceste teme nu aveau la Eminescu mai multă consistenţă decât o simplă tematologie romantică, şi ea destul de târzie, care în interiorul viziunii poetice eminesciene are parte de o soartă deloc confortabilă pentru avocaţii glorioasei identităţi naţionale întrupate de poet. La Eminescu, această temă şi această figurare a eului liric există pentru a înscena scenariul unui eşec al misiei naţionale. Dacă citim onest ceea ce oferă opera eminesciană, vom constata că ea nu merge în sensul în care, ulterior, figura lui a fost construită şi pretins justificată. Cred că e un bun exemplu Eminescu, pentru felul cum, nu atât scriitorul e cel ce îşi asumă o misie, cât, în foarte multe situaţii, retroactiv, din raţiuni ale lor, constructori de imagini, constructori de instituţii şi de mituri îi dau această misie. Raţiunile pentru care o fac sunt extraliterare şi variază în funcţie de epoci istorice.

Ruxandra Cesereanu: Ideile mele se raliază la propunerea făcută de Mircea Vasilescu în legătură cu existenţa unui discurs paralel şi deloc secundar în presă, în ceea ce priveşte naţionalismul. În opinia mea România modernă, dacă e să fac o schiţă istorică, cred că poate fi decalată în patru etape: perioada marilor clasici, perioada interbelică, perioada comunistă şi postcomunismul. Dar, ca să concretizez puţin, aş porni de la ceea ce numesc două mituri mai degrabă auctoriale decât literare, adică de la Eminescu şi Caragiale publicişti, tocmai pentru că amândoi au reverberat şi au creat o modă şi au avut discursuri despre naţionalism. Vă reamintesc că Eminescu simpatiza cu partidul conservator şi obsesia sa era regăsirea unei Românii dacizate. De aici spaimele sale că pericolul cel mai mare al României ar fi să devină o "Belgie a Orientului" sau un "Eldorado a Orientului". Foarte interesant în articolele sale naţionaliste care sunt, multe dintre ele xenofobe şi abia apoi antisemite (pentru că nu evreii erau principalii duşmani, ci greco-bulgărimea) apare acuza străinilor cum că ar fi mânofagi. Eminescu chiar are o expresie despre străini cum că aceştia "mănâncă la românism", corporalizând România, ca având un trup desangvinizat, vampirizat, degenerat datorită acestor străini, nu în ultimul rând un trup violat. Într-unul dintre arti-

colele sale pe care îndrăznesc să-l numesc chiar "aberant", Eminescu folosește un sondaj în județul Vrancea în care observă că natalitatea era mai scăzută la români și mai crescută la evrei, drept care construiește o logică aberantă concluzionând că prin nașterea lor, evreii ocupă spațiul vital al românilor. Matei Călinescu scoate la iveală, (speculând niște discuții între Culianu și Eliade), faptul că Eliade, în perioada sa de empatie legionară miza pe faptul că, dacă Eminescu ar fi trăit în perioada interbelică, prin publicistica sa ar fi fost probabil "legionar", iar Culianu nu excludea nici el această posibilitate. Răspunzând întrebării mele dacă Eminescu poate fi proiectat ca "legionar" aprioric, Matei Călinescu afirma că Eminescu poate fi interpretat ca un precursor al retoricii legionare, dar în nici un caz al ideologiei legionare.

L-aș aminti și pe Caragiale, dar într-un rol mai degrabă secundar față de Eminescu. Caragiale are și el obsesii xenofobe, dar nu atât de incriminatorii ca și Eminescu. El proiectează România ca pe o țară a "bacșișului și a hatârului" și, dacă-i critică pe străinii care și ei vin și vampirizează România, are, pe de altă parte, o critică și față de cei pe care el îi numește "românii verzi", adică românii naționaliști. Am găsit însă la el într-un articol intitulat "Rărunchii naționii" o soluție ciudată: Caragiale consideră că trăsăturile care produc degenerarea românească sunt viciile românilor și mai puțin acțiunea străinilor, așa încât propune un soi de harakiri prin care România să se autopurifice.

În ceea ce privește perioada interbelică mă interesează mai puțin tenta națională sau naționalistă din cadrul sămănătorismului, cât presa extremei drepte, pentru că înainte de a folosi termenul de "reromânizare", de pildă, apare acela de "dezevreizare". Din nou avem o perspectivă trupelnică mai degrabă decât spirituală asupra României, un trup violat, vampirizat de "bacilii jidovești". În comunism apoi avem două etape: faza Gheorghe Gheorghiu-Dej, când nu puteai să ai un discurs național, ci unul sovietizator, autosovietizant. Cu totul altceva se întâmplă în perioada Ceaușescu, mai cu seamă o dată cu anul 1971, și tezele din iulie, și cu ieșirea pe piață a protocronismului. Ajungem în sfârșit la postcomunismul românesc. Aici creditez și eu ideea propusă de Marius Lazăr, aceea că a existat sau există, pe de o parte un discurs lucid asupra ideii de patrie, naționalism, identitate, dar există apoi un discurs național-securist promovat de o revistă ca *România Mare*; și există și o formă de refulare a acestui naționalism care, cam în 20-25 de ani, când studenții mei vor ajunge pe la 45 de ani... s-ar putea să reizbucnească.

Kazimierz Jurczak: Ascult cu sufletul la gură această discuție. Pentru mine este o sursă de informații despre literatura și cultura română așa cum o văd înșiși românii. Încep prin a face comparații: în primul rând, misiunea națională a literaturii în varianta română și cea polonză sunt două lucruri cu totul diferite. Vă rog să mă credeți că subiectul acesta nu se îndrepta, dacă discuția ar avea loc la noi, în Polonia, spre direcția problemei naționaliste. Sunt două probleme separate. Am greșit spunând că tocmai romantismul a introdus acel tip de discurs și de reflecție asupra legăturilor între literatură și soarta națiunii. Nu, deja în perioada Renașterii s-au găsit scriitori care, în publicistică (în sec. XVII), au abordat această temă. În istoria literaturii poloneze s-a întâmplat că fiecare epocă literară care apărea își făcea debutul prin a critica perioada precedentă. Pentru noi, de la Gombrowicz încoace, problema trecutului național și modul în care îl vedem noi, practic s-a încheiat. Tot ceea se mai discută astăzi sunt luări de poziții, dar ele nu au în sine nimic original, nimic nou. Gombrowicz atacând problema și propunând o viziune nouă, practic a încheiat discuția. Care este rezultatul? Polonezii nu trăiesc cu atâta intensitate și cu atâta dramatism problema legăturilor sau implicării literaturii în sfera nonliterară. Se discută, mai există polemici, dar repet, tonul este lipsit de dramatism, dramatism pe care eu l-am sesizat în această discuție. E un fel de disperare... există o obișnuință acum de a trăi pasional, chiar paroxsistic problemele publice. Scriitorul român, mai mult decât cel polonez, oricât de tare ar declara că nu este interesat de acest subiect, tot rămâne mult mai implicat, nu neapărat artistic, dar bănuiesc că el trăiește sufletește starea aceasta de disconfort. Până la urmă lucrul acesta se întrevede în text. În cercetările mele m-am ocupat mai mult de sec. XX, dar am început să studiez și a doua jumătate a sec. XIX românesc. L-am redescoperit pe Eminescu, inclusiv pe publicistul Eminescu și acolo am observat că el este singurul conservator de tip tradiționalist adevărat în cultura română. Din perspectiva aceasta mi se pare mult mai consistent și mult mai important decât Maiorescu. Din perspectiva de azi Eminescu ne apare într-o altă ipostază, desigur cu elemente antisemite și xenofobe, dar am găsit la el elemente foarte interesante și originale de gândire tradiționalistă, un lucru care trece de obicei pe planul doi. Vocea conservatorului este văzută ca o reacție la revoluții. Nu a fost chiar așa pentru că au existat

unele luări de poziții, care până la urmă nu s-au dovedit a fi doar simple luări de poziții, ci doctrine întregi foarte interesante din punct de vedere politic în toată Europa. În această companie a conservatorilor europeni, Eminescu își are după părerea mea un loc binemeritat.

Mircea Muthu: O asemenea discuție trebuia să pornească în mod normal de la chestiunea identitară. Pentru că altfel discuția alunecă - a și alunecat de altfel - spre chestiunea naționalistă, adică spre stereotipiile moștenite, dar există și un alt palier. Totuși există o literatură națională care are o specificitate a ei, adică e o expresie a unei *forma mentis* care are elemente definitorii. Această chestiune identitară este extraordinar de spinoasă. Am intrat într-o polemică cu colegul Victor Ivanovici care într-o carte vorbește de așa-numita "identitate multiplă". El spune așa: în Transilvania românul este român și încă ceva, în Moldova, la fel. Pornind de aici, de la acest concept, se poate începe discuția vis-a-vis de povara pe care o duce definirea naționalului. Naționalul nu se rezumă numai la stereotipii care sunt mai mult sau mai puțin avivate de o anume perioadă istorică. Contextele sunt extraordinare și cu siguranță suntem pătimași, pentru că la noi sedimentările nu s-au consumat.

Liviu Malița: Și eu cred că ar trebui să pornim de la identitate care poate fi urmărită în cel puțin două discursuri: acest discurs literar de care ne-am apropiat foarte puțin astăzi și probabil nu întâmplător, pentru că aveam probabil nevoie de texte în față pentru a putea argumenta pro sau contra. Celălalt discurs este nonfictiv, nonliterar care poate fi fie discursul presei, fie orice alt tip de discurs. Referitor la discursul acesta nonliterar cred și eu că în ceea ce privește cultura română, probabil este vorba, în primul rând, de o nesiguranță. Nu suntem un popor atât de vechi și prin urmare avem o istorie modernă recentă mică ce nu a permis suficiente sedimentări în această privință. Studiind puțin perioada interbelică românească, mai ales prin prisma publicațiilor culturale ardelene, am putut constata niște pași care s-au încercat, mai mult sau mai puțin conștient, în spațiul public în această etapă. Momentul 1918 declanșează un entuziasm general și nețărmurit pentru românitate și românism. Apropo de naționalitate și naționalism, ar trebui probabil, și conceptual și terminologic, definit între românitate și românism. Revin, spunând că entuziasmul pentru românitate pare definitiv. Spun "pare" pentru că 5 ani mai târziu ardelenii par sătuli de România, adică de Vechiul Regat și cel puțin în discursul publicistic apar tot mai frecvent texte care vorbesc de disconfortul de a te trezi de la Viena la București, dintr-un imperiu, într-o mică țară de la marginea Europei, într-un fel de marginalitate a marginalității, pe care intelectualii par a nu mai dori să și-o asume. Un prim moment este cel din '28 în care aceste nemulțumiri ale intelectualității românești se conjugă cu nemulțumirile intelectualității minoritare, în primul rând maghiare. Momentul '28, al transilvanismului încearcă să definească, în primul rând, o identitate regională. Pare un moment fast cel puțin la nivelul teoretic însă în practică este foarte dificil să vedem ce este un ardelean. Când este să definească un model al ardeleanului care ar putea fi recogniscibil atât în proza maghiară sau săsească, cât și în proza lui Slavici, de exemplu, notele comune nu se mai regăsesc și coexistența aceasta pe care toți o invocă teoretic nu pare a avea o realitate palpabilă. În primul rând asistăm la un eșec literar la care se adaugă și un eșec datorită deturnării întregii mișcări care se autoproclama culturală și care alunecă rapid, de astă dată din cauza maghiarilor, în dimensiuni politice cerându-se segregarea Transilvaniei. Un al doilea moment, prin 1931-1933, pare mai propice pentru că se naște de astă dată o polemică între români și români (cei din Ardeal și cei de peste munți), o polemică declanșată de un articol al lui Nichifor Crainic despre intelectualul regățean și intelectualul noilor provincii. Este un articol în care el arată cum intelectualul ardelean ar fi cam un profitor al primului război mondial. Acest articol va naște o suită întreagă de replici în care ardelenii încearcă să se definească, de astă dată, prin distanțare de românii de dincolo, ceea ce arată că integrarea în românitate nu era chiar atât de simplă cum părea la 1918. Ei țin să sublinieze, mai degrabă, diferențele față de românii din sud amprentați cu levantinism, balcanism și tot ceea ce astăzi probabil am preluat ca națiune întreagă. Este un moment propice, dar un moment ratat pentru că întrebările devin mai concrete, exemplele aduse sunt stimulative în sensul în care polemica aceasta ia accente verbale destul de dure. Această lansare în forță a discuției care în plan literar va continua cu localismul creator va fi desigur stopată în a anii de comunism. În plan literar (în cel asumat de scriitor ca prozator sau poet), probabil că ar fi mai utilă abordarea identităților din perspectivă mai modernă, venind dinspre un Benedict Anderson cu *Comunitățile imaginare*, pe ideea că fiecare, mai mult sau mai puțin narcisiaci, încercăm o anumită identitate și

→

o solidaritate cu o comunitate (începând cu familia, cu strada, þara). Aici cred cã lucrurile se bifurcã în sensul în care chestiunea trebuie abordatã: o datã la nivelul scriitorului în sine, unde rãmâne o problemã de poeticã individualã ºi din acest punct de vedere ea poate fi o temã ca oricare alta, probabil puþin mai dificilã pentru el deoarece este o temã uzatã ºi care poate constitui, invers, o mare provocare. Din acest punct de vedere, însã, apare ºi aspectul public ºi comunitar în care ne putem întreba dacã persistenþa unei astfel de teme într-o literaturã oarecare nu poate semnifica un anumit blocaj al acelei culturi, literaturi, o anumitã dificultate de a depãºi o temã care în marile culturi pare a fi, dacã nu depãºitã, mãcar abordatã cu mai multã distanþare ºi cu mai puþin dramatism. Ne putem întreba eventual care sunt factorii care catalizează o astfel de temã? Care este fundalul care face posibilã revenirea, mereu sub alte forme, a acestei teme care pare moartã, dar reînvie mereu?

Corin Braga: Ascultând intervenþiile dumneavoastrã ºi comentariile fãcute aici, cred cã ar fi util sã se facã o distincþie care, de altfel, a fost sugeratã de mai mulþi vorbitori. Mã gândesc la distincþia dintre dimensiunea naþionalã a unei literaturi (o dimensiune intrinsecã) care este incontestabilã, chiar dacã la unii scriitori e ocultatã. Ea face parte nu din codul nostru genetic, ci din formaþia noastrã culturalã, din anumite *patternuri* ºi reflexe în care suntem educaþi. Nici nu vãd în ce mãsurã un scriitor ar putea exista în afara acestei dimensiuni. Alta este misiunea naþionalã a unei literaturi. Aici cred cã avem de-a face cu un fenomen istoric ºi istoricizat, la un moment dat, care depinde de anumite condiþii istorice. Din aceastã perspectivã misiunea naþionalã este doar o suprasarcinã pusã literaturii la fel cum în Evul Mediu literatura avea o sarcinã religioasã. La fel cum azi literatura nu mai are de purtat o funcþie religioasã, putem foarte bine asista la o dispariþie a funcþiei de tip naþional. Desigur dacã situaþia o cere din nou, dacã stãri de crizã vor readuce în prim plan nevoia de definire a identitãþii (o provocare în acest sens e chiar globalizarea) se poate reveni la o concepþie dupã care ºi literatura ar trebui sã definească identitatea noastrã naþionalã. Dar, din nou, cred cã este tot un fenomen strict istoric care depinde de un anumit context.

ªtefan Borbély: Eu intervin încurajat de Corin Braga, dar incitat ºi de o anumitã nemulþumire pe care am avut-o faþã de toatã discuþia de pânã acum, unde, într-adevãr, sesizarea domnului Kazimierz Jurczak mi s-a pãrut foarte corectã: s-a glisat de la naþional la naþionalism ºi s-a insistat foarte mult pe aceastã substituire, care nu rezolvã câtuºi de puþin dilema pe care ne-au propus-o Mircea Vasilescu ºi Sanda Cordoº spre discuþie. Intervin însã ºi din dorinþa de a oferi o alternativã filosoficã la conþinutul - unilateral, după pãrerea mea - al discuþiei de pânã acum.

Stereotipul ideatic care a funcþionat la majoritatea participanþilor a fost acela al echivalãrii naþionalismului eminescian cu faldurile unei emfaze naþionale pozitive, retorice, decantate din punerea esteticului într-un raport de subsidiaritate faþã de etic. Perspectiva este corectã în mãsura în care avem în vedere doar versiunea romanticã a exaltãrii naþionale. Într-adevãr, cultura românã a prins naþionalismul în acest moment efervescent, într-un climat stilistic identitar pozitiv, bogat în elanuri ascensionale, fenomenul fiind ulterior exploatat exegetic, politic, ideologic ºi mobilizator, cu precãdere în patriotismul partinic ºi în manualele ºcolare. Aceasta este ºi perspectiva predilectã la care ne raportãm astãzi, mai mult sau mai puþin exasperaþi de temã.

Mã gândesc însã cã fenomenul identitãþii naþionale poate fi ºi el abordat mai nuanþat, pornind de la faptul cã în istoriografia mondialã această perspectivã de a privi identitatea naþionalã ca pe ceva unanim ascensional ºi pozitiv reprezintã o viziune destul de perimatã, rezervatã doar suprastructurii empirice a fenomenului. S-a discutat despre această perspectivã metodologicã nu acum, ci în perioada interbelicã, de pildã în istoriografia majorã germanã, care a realizat un lucru absolut grandios: acela de a recepta diseminarea naþionalã - ieºitã din deconstrucþia pe care Herder o aplicã raþionalismului universalist iluminist - ca pe un fenomen de decadenþã.

Aceasta este cealaltã perspectivã de lucru pe care aº introduce-o în discuþia noastrã. Dacã e sã cãutãm surse, ºi sã urcãm foarte pedant înapoi în timp, pentru a le gãsi, ajungem pânã la Petrarca sau la *De Vulgari Eloquentia* a lui Dante, unde se spune foarte clar cã diseminarea culturilor - ºi implicit a sacrului - în limbi naturale reprezintã o formã de decadenþã a limbii anterioare unice, adamice. De pe aici porneºte, în timp, toatã chestiunea modernã, dacã nu ne ducem pânã la culturile elenistice dispersive ale Antichitãþii. Rãdãcinile preherderiene ale naþionalismului coboarã în timp, practic, din această direcþie. Luther interpreta traducerea Bibliei în limba germanã - ºi, în general, în limbile naþionale - ca pe un fenomen de decadenþã necesarã în raport cu universalitatea anterioarã a latinei. Goticul, tot în istoriografia germanã din perioada interbelicã, a fost discutat ca fenomen de decadenþã în raport cu frumuseþea armonioasã a clasicismului grec. Goticul fiind stilul naþional nordic, german, rezultã - sugerau aceeaºi autori, citându-i pe Nietzsche ºi pe Thomas Mann - cã naþionalismul german este, din start, un fenomen cultural ºi identitar aparþinând decadenþei. Germanul intrã în culturã ca fiinþã gata decadentã, în sens metafizic (lucru care se vede ºi în Edda): nu este nimic peiorativ în toate aceste catalogãri; sunt doar ecuaþii identitare înfiorate, încãrcate de nelinieºte metafizicã, pe care se cuvine sã le acceptãm ca atare, întrebându-ne dacã nu cumva veºmântul stilistic pe care ele îl propun nu ni se potriveºte ºi nouã.

Ajungând astfel în spaþiul românesc de la sfârºitul secolului al XIX-lea, când scrie Eminescu, mã gândesc cã, la nivel de profunzime, relaþia de subsidiaritate dintre etic ºi estetic trebuie sã fie reconsideratã. La nivel empiric, imediat, eticul situează esteticul într-un raport de subsidiaritate în romantismul retoric, angajant, avântat, lucru de care nu se îndoieºte nimeni: la un text interesau, pe atunci, mesajul, ideile, capacitatea de mobilizare, entuziasmul iradiant. La nivel naþional, general, interesează în ultimã instanþã complexul identitar care se fãureºte prin intermediul culturii ºi care se transmite, apoi, generaþiilor care vin.

Ei bine, acesta e cazul lui Eminescu doar la nivelul de suprafaþã al textelor sale, pe care noi apoi îl incriminãm, acesta fiind ºi palierul la care el este citit de cãtre marea masã ºi difuzat de manuale. Dacã analizãm însã Epigonii (substanþial, în descendenþa ideaticã a lui Immermann), Memento mori sau Scrisorile (dar nu sunt singurele texte de acest fel, epistolarul ºi unele articole fiind ºi ele utile pentru o corectã situare stilisticã a fenomenului), ajungem la concluzia cã Eminescu face joncþiunea cu naþionalul ºi naþionalismul pe fondul unei sensibilitãþi decadente, în raport cu care evocarea trecutului eroic funcþionează ca un construct cultural compensativ: noi suntem "epigoni", mici, neînsemnaþi, trãim într-o fazã culturalã degenerescentã, spre deosebire de strãmoºii noºtri, care trãiau într-una amplitudinarã, mirificã. Eminescu nu substituie prezentul debil cu fantasma unui trecut miraculos, ci subliniazã prãpastia, linia de falie care se cascã între ele. Prin întreaga sa operã (atunci când nu s-a lamentat), el a construit mituri, dar nu pentru a intra abulic în realitatea lor, ci pentru a stipula distanþa dintre realitatea pe care o trãia ºi aceste mituri: pentru a suferi cã această distanþã nu poate fi abolitã, cã prãpastia dintre cenuºiu ºi luminos - care era ºi o prãpastie a Timpului - nu poate fi umplutã. Nevrotic de geniu, el a generat, prin opera sa, anxietãþi maladive, decadente: a-l înþelege doar ca pe un alter ego triumfãtor al lui Mircea în luptã cu încruntatul Baiazid sosit de la Stambul e o tristeþe.

De luat aminte este însã ºi ce anume se întâmplã cu relaþia dintre naþional, etic ºi estetic în perioada noastrã interbelicã. În momentul în care modernismul românesc prim intrã în circulaþie, se petrece o reconversie foarte interesantã a temei, prin vidarea triadei - cu excepþia literaturii ardelene -, de componenta eticã: naþionalul nu dispare în această perioadã, ci se perpetuează, într-un mod oarecum paradoxal, prin intermediul esteticului. Intrã acum în miºcare un alt fenomen decadent (la Mateiu I. Caragiale, de pildã), în care atributele identitãþii naþionale sunt extrapolate ca marcã stilisticã regionalã, prin levantinism.

Aºadar, acesta e perspectiva stilisticã ineditã pe care vreau sã v-o propun spre discuþie: sã nu ne mai referim la identitatea naþionalã doar ca la fenomenul acela foarte cunoscut, romantic, ascensional, mobilizator, drapat în elanuri colective mesianice, în retoricã înaltã, sublimã, ci ºi ca la un fenomen de continuitate stilisticã decadentã în cultura românã, pe o linie care coboarã în timp de la opera lui Eminescu pânã la *Levantul* lui Mircea Cãrtãrescu. Ceea ce se întâmplã în ultimã instanþã aici, ca fenomen diacronic evolutiv, este estetizarea unui conþinut etic, pânã în momentul în care orgoliul religios (prin ortodoxism ºi mesianism etnic) nu va introduce corecþiile care se impun. Propun, aºadar, sã nu ne axãm doar pe un singur tip de complex naþional identitar atunci când vorbim de Eminescu, ci sã acceptãm cã acest complex are, la el, o nuanþã preponderent crepuscular-decadentã, pe care manualele ºi generaþiile mai noi o vor socoti, probabil, prezumþioasã. Diferenþa rezidã în adâncimea actului de percepþie: poþi sã mergi doar pe cliºee de manual în lectura lui Eminescu - tinerimea incultã asta face... -, sau poþi încerca sã-i înþelegi aventura spiritualã într-un mod mai adecvat, mai aproape de adevãr, proiectându-l nu într-un trecut fantasmatic, ci în prezentul melancolic al timpului sãu, compus din gesturi mici, ultragiate, coregrafiate într-un climat ambiental *Biedermeier*.

Grupaj realizat de
Oana Pughineanu

■

Festivalul Internaţional de Film Transilvania

Ediţia a IV-a, Cluj-Napoca, 27 mai-5 iunie 2005

Premiile juriului pentru secţiunea Competiţie

■ **Trofeul "Transilvania"** pentru cel mai bun film aflat în Competiţie (4000 Euro), ex-aequo: *4* (Rusia, 2004, regia Ilya Khrjanovsky), *Whisky* (Uruguay / Argentina / Germania / Spania, 2004, regia Juan Pablo Rebello şi Pablo Stoll);

■ **Premiul de regie** (1500 USD), oferit de HBO: Cristi Puiu, pentru filmul *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005);

■ **Premiul pentru cea mai bună interpretare** (1000 Euro), oferit de Vitrina Advertising, ex-aequo: Ion Fiscuteanu şi Luminiţa Gheorghiu, pentru rolurile din filmul *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005, regia Cristi Puiu);

■ **Premiul pentru cea mai bună imagine**, oferit de Kodak Cinelabs Romania: Alisher Khamidkhodzhaev, Aleksander Illkhovsky, Sandor Berkesi pentru imaginea filmului *4* (Rusia, 2004, regia Ilya Khrjanovsky);

■ **Menţiune specială**, oferită de TV5: *Private* (Italia, 2004, regia Saverio Costanzo).

Alte premii

■ **Premiul pentru întreaga carieră**: actriţa franceză Annie Girardot;

■ **Premiul Agressione** pentru excelenţă în cinematografie: regizorul Stere Gulea;

■ **Premiul pentru întreaga carieră**: actorul Gheorghe Dinică;

■ **Premiul FIPRESCI**, oferit de Juriul Asociaţiei Presei Străine de Film: *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005, regia Cristi Puiu);

■ **Premiul pentru cel mai bun film românesc** prezentat în cadrul Zilelor Filmului Românesc, oferit de Europa FM: *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005, regia Cristi Puiu);

■ **Premiul special al secţiunii Zilele Filmului Românesc**, oferit de Murfatlar: *Canton* (România, 2005, regia Constantin Popescu jr.);

■ **Premiul Jolidon** pentru debut în filmul românesc: Dorotheea Petre, pentru rolul din filmul *Ryna* (Elveţia / România, 2004, regia Ruxandra Zenide);

■ **Premiul publicului**: *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005, regia Cristi Puiu);

■ **Premiul "Cinemagia"**, acordat de juriul reprezentanţilor website-ului www.cinemagia.ro: *Dark Horse / Cel de pe urmă va fi cel dintâi* (Danemarca / Islanda, 2005, regia Dagur Kari);

■ **Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj** prezentat în secţiunea Umbre, acordat de juriul "Cinemagia": *Las Viandas / Felurile* (Spania, 2005, regia Jose-Antonio Bonet);

■ **Premiul pentru cel mai bun film** realizat in cadrul programului Let's Go Digital: *Tras* de Iulia Scutaru (Bucureşti), Saiona Stoian (Constanţa), Valeriu Perneş (Sălaj);

■ **Premiul pentru cel mai bun scenariu**, în concursul de scenarii HBO şi TIFF: *Europolis*, de Corneliu Gheorghiţă (lungmetraj), *Cine se trezeşte de dimineaţă, cade singur în ea*, de Gabriel Zancu (scurtmetraj).

■

"Principiul oricărui festival de film trebuie să fie surpriza, imprevizibilul"

În prima zi după încheierea "ostilităţilor" celei de-a patra ediţii a Festivalului Internaţional de Film Transilvania (TIFF), desfăşurat la Cluj-Napoca în perioada 27 mai - 5 iunie, i-am invitat la un "trialog" pe regizorul Tudor Giurgiu, directorul TIFF, şi pe criticul de film Mihai Chirilov, selecţionerul TIFF. Mulţumim şi pe această cale amabilităţii cu care au răspuns întrebărilor noastre.

Ioan-Pavel Azap: -- *Am înţeles că această ediţie a Festivalului Internaţional de Film Transilvania a fost pusă la un moment dat sub semnul întrebării. De ce? Ce s-a întâmplat?*

Tudor Giurgiu: -- A fost pusă sub semnul întrebării din punct de vedere financiar, sponsorul principal Nescaffe s-a retras, la un moment dat şi participarea Connex era sub semnul întrebării. Eram cu două luni înainte de festival şi eram în pericolul de a nu putea da nişte răspunsuri ferme: câte filme să luăm în concurs, nu ştiam câţi invitaţi ne putem permite să cazăm, a fost foarte complicat. Din fericire problema s-a rezolvat şi cred că, cel puţin din punct de vedere organizatoric, am reuşit să menţinem festivalul la nivelul ediţiei anterioare, ba, mai mult, am încercat să diversificăm oferta.

Mihai Chirilov: -- Eu oricum încep să strâng filmele cu mult înainte să strângem banii pentru festival, ori, la vremea când sponsorul principal s-a retras, selecţia era făcută. A trebuit să ne uităm un pic la onorariile pe care trebuia să le plătim pentru fiecare film în parte, să mai forţăm nişte negocieri ca să vedem dacă totuşi putem să le avem în cazul în care sponsorul principal se retrage iar prezenţa altuia este încă nesigură. Dar n-am renunţat la nici un film din caza neînţelegerilor finaciare. Întrebarea, aşa cum ai pus-o tu, e un pic ciudata, pentru că TIFF-ul n-a fost pus sub semnul întrebării niciodată, ar fi avut loc oricum.

I.-P.A. -- *Mie mi se pare ciudat că după trei ediţii în care festivalul a crescut, şi valoric şi ca număr de spectatori, un sponsor principal s-a retras.*

T.G. -- Şi mie mi s-a părut ciudat, dar am vorbit cu oameni de la festivaluri mult mai "bătrâne" şi cu buget mai mare decât al nostru şi care au păţit acelaşi lucru. Anul acesta, la Berlin s-a retras ZDF, au mai avut un sponsor mare pe care l-au pierdut acum un an, BMW dacă nu mă înşel. Sunt evaluări interne ale companiilor respective care hotărăsc că, după un anumit număr de ani, e cazul să încerce şi altceva. De-aia e de dorit să ai nişte contracte semnate pe o perioadă mai lungă de timp, pe nişte ani, ca să ai siguranţa unei continuităţi.

I.-P.A. -- *Pentru că ai pomenit de un parteneriat de lungă durată, ministrul culturii, doamna Mona Muscă, s-a angajat, la gala de închidere, în direct în faţa spectatorilor de la Teatrul Naţional din Cluj şi a telespectatorilor care au urmărit festivitatea în direct la TVR 1, la un parteneriat, sub semnătură, de lungă durată. Ce crezi că s-a întâmplat? A impus festivalul această atitudine sau s-a schimbat ceva în mentalitatea diriguitorilor culturii de la noi?*

T.G.: -- Cred că au contribuit mai multe lucuri la decizia asta: atmosfera festivalului de la Cluj şi

→

Black Pantone 253 U

faptul că doamna ministru a venit aici °i a văzut cu ochii ei ce s-a întâmplat °i ce fel de eveniment a putut festivalul să genereze, reu°ita lui Cristi Puiu de la Cannes cu *Moartea domnului Lăzărescu* °i faptul că filmul românesc începe să fie un pic mai prezent în ni°te minµi, e un moment important pentru filmul românesc în general °i ar merita sprijinit un pic mai mult. Deci cred că toate lucrurile astea au dus la ideea de a face un parteneriat de lungă durată cu Ministerul Culturii. Nu e o practică nouă a Ministerului Culturii, ea a funcµionat °i înainte, din păcate poate pentru alte evenimente.

I.-P.A.: -- *Producµia românească de film rămâne în continuare sub semnul întrebării, în ciuda unor succese mai mari sau mai mici. De fapt, în ultimii ani, trăim o situaµie paradoxală: se fac puµine filme române°ti, multe proaste, dar racolăm multe premii internaµionale. Zile filmului românesc organizate în cadrul festivalului, ce "bătaie", de mai lungă sau mai scurtă durată, au?*

M.C.: -- Te-a° contrazice, pentru că până la urmă sunt doar câteva premii pe care le-au luat filmele astea în străinătate, să nu ne îmbătăm cu apă rece, nu avem chiar a°a un succes monstruos în străinătate, sunt ni°te premii pe care le luăm sporadic. Sigur că le luăm în calcul °i ne fălim cu ele pentru că vin după o lungă, o foarte lungă perioadă în care nu s-a întâmplat chiar nimic în cinematografia română, în care producµia a fost zero, iar expunerea internaµională a fost sub zero. E drept că apoi s-a întâmplat ceva, din 2001, s-a plimbat un pic Cristi Puiu cu primul său film, *Marfa °i banii*, n-a luat mari premii, dar oricum a

Tudor Giurgiu

contat; s-a plimbat un pic °i Cristian Mungiu cu *Occident*, n-a luat mari premii, dar a contat... Totul a început anul trecut când °i Puiu (*Un cartu° de Kent °i un pachet de cafea*) °i Cătălin Mitulescu (*Trafic*) au luat Marele premiu la Berlin °i la Cannes cu ni°te scurtmetraje. Sigur, sunt ni°te realizări, este trofeul suprem la două festivaluri importante, dar, pe de altă parte, vorbim de ni°te scurtmetraje care reprezintă °i nu reprezintă filmul românesc. Filmul românesc, ca afacere, este filmul românesc care ajunge să fie văzut în străinătate, care se vinde în străinătate, filmul pe care ajunge publicul obi°nuit să îl vadă. Or, scurtmetrajele n-ajunge nimeni să le vadă în străinătate, ele se plimbă prin festivaluri, se mai vând pe la televiziune. Ele ar trebui să fie, în opinia mea, un fel de °coală pentru regizorul care fie vrea să facă un lungmetraj, fie vrea să-°i facă o dambla. Pentru că, ce-a făcut Cristi Puiu anul trecut a fost o dambla, toată lumea a°teaptă ca un regizor care a debutat foarte puternic să vină cu al doilea lungmetraj, ori el între timp a făcut un scurtmetraj. Pentru mine, cu tot premiul pe care l-a luat la Berlin, nu discut acum filmul, reu°ita n-a însemnat foarte mult, e o reu°ită dar e în acela°i timp un pas înapoi. E o dambla, mai ales în ritmul în care se face film la noi °i mai ales când sunt atât de puµini oamenii care reu°esc. Faptul că au o recunoa°tere internaµională cu primul film ar trebui să le bătătorească drumul spre al doilea film. Din păcate, nu se întâmplă acest lucru.

I.-P.A.: -- *Ca oameni din interior, care vă confruntaµi direct cu sistemul, ce aµi repro°a sau ce aµi lăda la sistemul de producµie a filmului românesc?*

T.G.: -- Hiba mare, de unde apare discontinuitatea, e o lipsă de moralitate °i de asumare a unor decizii corecte °i valabile din partea unor oameni care teoretic ar fi mandataµi să facă lucrul ăsta. Nu vorbesc numai de procedura de selecµie a proiectelor de film care primesc finanµare, ci °i de lipsa totală de control financiar. Sunt filme foarte multe care înghit bani, dar nimeni nu verifică exact pe ce-au fost daµi banii, nu se face nici un fel de analiză la final ca să-µi dai seama dacă a meritat, n-a meritat, dacă data viitoare se mai finanµează un astfel de film. Au fost cazuri când regizorii au primit finanµarea după ani pentru film °i filmele pe care le-au făcut au fost mediocre dacă nu chiar foarte proaste. ªi mai e un aspect, care µine tot de-o hibă a sistemului, °i anume faptul că, deocamdată, a°a cum e acum legea cinematografiei, dacă obµii ni°te rezultate bune afară sau ai spectatori în µară nu e°ti deloc încurajat, ca regizor, adică să ai un bonus când participi din nou la concursul de scenarii, sau un anumit procent de finanµare dacă ai luat un mare premiu, cum cred că că ar fi normal să se fi întâmplat.

I.-P.A. -- *Anul trecut a avut loc prima ediµie a Fetivalului Internaµional de Film Anonimul, de la Sf. Gheorghe -- Deltă. Cum îl percepeµi voi? E o reacµie la TIFF? E o concurenµă benefică? Vă încurcă, vă ¿jută?*

T.G.: -- Eu unul cred că loc există pentru încă unul sau două festivaluri importante. Nu °tiu dacă Anonimul a fost atât o reacµie faµă de festivalul Transilvania. Mai degrabă cred că e rodul unei iniµiative private, un om s-a gândit că poate să se ducă în Sf. Gheorghe să facă un festival de film să zicem independent, foarte relaxat, să aducă într-un colµ feeric de Românie personalităµi din lumea cinematului european sau mondial °i filme cât mai multe. Ei, cred că la nivel de program e o problemă. La noi, la TIFF, lucrurile sunt clare, există un om care face selecµia filmelor, Mihai are un mandat în direcµia asta °i °tie ce să caute. Eu n-am găsit la Anonimul un fir ro°u al selecµie decât poate în ce prive°te competiµia. Cred că ei mai au încă nevoie de timp să se autodefinească, să-°i găsească un culoar.

I.-P.A.: -- *Mihai, ca selecµioner la TIFF, cum resimµi festivalul Anonimul?*

M.C.: -- Din punctul meu de vedere e foarte bine să existe Anonimul, mai e loc, pentru că sunt foarte multe filme bune care se fac în afară °i cu cât se aduc mai multe filme în µară -- că sunt la Cluj, la Anonimul sau mai °tiu eu la ce alt festival --, cu atât mai bine, pentru că despre asta e vorba: nu le aducem pentru noi, le aducem pentru alµii. Cum resimt, totu°i, Anonimul? Îl pot resimµi uneori foarte prost, pentru că se întâmplă, de pildă, să îmi placă un film la un festival, pe care să mi-l doresc la Cluj °i să aflu că filmul a fost deja luat de festivalul Anonimul. După cum se întâmplă la fel pentru ei, să resimtă ei foarte prost lucrul ăsta. Dar asta e legea, mă rog, nu a junglei, dar filmele bune ies în faµă °i toată lumea le vrea °i trebuie să fi foarte rapid ca să le iei. Mă întreb ce s-o întâmpla în µările care au zece festivaluri care aleargă de multe oridupă unul °i acela°i film. La noi, da, e o competiµie, °i e bine că este o competiµie între festivaluri.

I.-P.A.: -- *O întrebare tot pentru Mihai Chirilov. Încă de la prima ediµie a TIFF-ului µi-ai*

Mihai Chirilov

asumat selecµia °i ai susµinut că °i publicul trebuie să-°i asume filmele văzute. Câtă subiectivitate, câtă obiectivitate intră aici? Pe ce criterii selectezi filmele?

M.C.: -- Schiozofrenia, în primul rând. °i aici intră °i premiile obµinute de film °i premiile pe care le dau eu unui film. Filmele "clasice", cu succes la public garantat, filmele "de festival" cum se spune, °i filmele despre care °tiu de la început că nu vor plăcea întregului public. După mine ăsta trebuie să fie principiul oricărui festival: surpriza, imprevizibilul. Bine, pot să spun da, criteriul unic de selecµie este ca filmul să fie bun, iar aici nu poate să mă contrazică nimeni, pentru că intră în joc subiectivitatea mea. Poate să mă contrazică cineva spunându-mi că filmul este prost pentru că, respect lucrul ăsta, °i chiar am fost bucuros să citesc în presa din Cluj reacµii vehemente la adresa unor filme din festival °i întrebări în legătură cu ele, de ce au ajuns în festival, întrebări în direcµia mea. Eu cred că un public, °i un public deja educat cum este publicul de aici sau îmi place să cred că este a°a, nu trebuie să se ducă la film °tiind deja ce-l a°teaptă. Cu cât auzi mai mult vorbindu-se despre un film ai a°teptări foarte mari °i te duci de parcă ai vedea capodopera ultimă, ori nu e chiar a°a, totu°i capodoperele se nasc într-un deceniu de cinema odată la doi trei ani, nu se fac capodopere pe bandă. Festivalurile mari nu premiază capodopere, sunt foarte puµine filme care întrunesc statutul ăsta °i care reu°esc să supravieµuiască vâlvei care se face în jurul lor. Probabil că acum, după Cannes °i după Cluj, foarte multă lume va a°tepta filmul lui Cristi Puiu, *Moartea domnului Lăzărescu*, °i când va ie°i pe ecrane, tocmai din cauza acestei reclame, mă tem că filmul va avea de suferit, pentru că oamenii vor a°tepta foarte mult de la el °i vor începe să-i vadă probabil defectele, care sigur există, ca în cazul oricărui film. Revenind la povestea cu criterile °i cu selecµia, până la urmă, e un fel de "lasă-mă să te las". Adică: lasă-mă pe mine, Mihai Chirilov, să vă arăt filmele astea, dar lasă-mă °i pe mine, publicul din Cluj, să văd ceea ce mi-ar putea plăcea. E un fel de întâlnire la jumătatea drumului, în care încercăm fiecare să nu ne compromitem unul pe altul, adică nici să vin cu ultimele ciururcuri de filme doar pentru că °tiu că vor umple sala °i nici să vin cu ultimele absconsitaµi de filme doar pentru că mi-au plăcut mie, dar °tiu că publicul de aici va adormi sau va ie°i din sală după cinci minute.

I.-P.A.: -- *Cât a fost responsabilitate °i cât a fost iresponsabilitate -- cu ghilimele sau fără, cum*

Black Pantone 253 U

Moartea domnului Lazărescu de Cristi Puiu -- cel mai premiat film al acestei ediţii a TIFF

vreţi voi -- în iniţierea acestui festival? Eu unul, când am aflat că va fi un festival de film internaţioal la Cluj m-am bucurat, dar mi s-a părut °i o chestie "sinuciga°ă". Cât a fost luciditate °i cât a fost idealism în această iniţiativă?

T.G.: -- Din punctul meu de vedere a fost o luciditate extremă, dacă-mi pun ceva în cap vreau să cred că pot să duc acel ceva la capăt. Dar problema n-a fost la început, problema a fost, a început să fie un pic nu chiar iresponsabilă, dar kamikaze da, anul trecut, când mi-am dat seama că amploarea pe care a căpătat-o festivalul devine destul de greu de gestionat.

M.C.: -- Trebuie să fi responsabil când faci o chestie de genul ăsta, pe de altă parte nu exclud existenţa unui grăunte de nebunie când faci lucrul ăsta, pentru că nu este u°or. De multe ori fiecare dintre noi, dintre cei implicaţi, are momente de derapare, momente de cedare, dar nu ne ţine mult.

I.-P.A.: -- *Voi cu ce vă alegeţi din festival? Pentru că am întâlnit voci -- e drept, nu multe -- care spuneau: ei, băieţii â°tia n-o fac degeaba, trebuie să le pice, să le iasă °i lor ceva...*

T.G.: -- În primul rând cu multă glorie (râde), în al doilea rând cu ceva bani °i, în al treilea rând, cu sentimentul că faci un lucru foarte bun care continuă să urce. În primul an când o să am sentimentul că n-o să mai urce °i că n-a mai fost nimic ca anul trecut, că nu s-a mai legat, e clar că ceva va trebui schimbat, noi va trebui să fim cei care dăm tonul. Deocamdată e o ambiţie a fiecăruia dintre noi să dovedim că se poate face festivalul ăsta foarte bine °i de la an la an altfel, să surprindă, să aibă tot timpul ceva nou. E încă un copil foarte mic care abia a învăţat să meargă, ori trebuie să-l duci măcar până învaţă să citească, să-l duci la °coală, să ia bacul °i după aia mai vedem noi.

M.C.: -- Cu sentimentul lucrului bine făcut, cu satisfacţia că ţi-ai pus ceva în cap °i că ai dus la bun sfâr°it. Tot o chestie schizoidă până la urmă, pentru că e, pe de o parte, un exerciţiu foarte altruist, faci lucrul ăsta pentru cineva, pentru ni°te oameni care să vină la festival °i să vadă ni°te filme, să se aleagă cu ceva din chestia asta, iar pe de altă parte e °i un exerciţiu foarte egoist, acela de a fi satisfăcut cu tine, deoarece, hai să vedem lucrurile °i a°a, festivalul ăsta poate să fie la rigoare °i despre fiecare dintre noi.

I.-P.A.: -- *În ce măsură va afectat direct festivalul? Pentru că, de la Tudor Giurgiu se a°teaptă un lungmetraj, de la Chirilov se a°teaptă cărţi. Când va ie°i Tudor Giurgiu cu un lungmetraj, când va ie°i Chirilov cu o nouă carte?*

T.G.: -- Pentru mine vor fi o provocare lunile care urmează, prioritatea absolută va fi filmul. Depinde foarte mult de mine, de felul în care o să-mi gestionez resusele, timpul °i, mai ales, să deleg din răspunderile de organizare ale festivalului. Cred că rolul meu va trebui să fie tot mai mult unul de om care să gestioneze °i să garanteze financiar gestionarea festivalului. Cred că trebuie să găsim un director de organizare, un manager de eveniment care să se ocupe de festival. Mihai este omul care dă direcţia festivalului °i coordonatele artistice °i m-a° bucura foarte tare ca în anii următori să fiu aici, dar să fiu un pic mai discret.

M.C.: -- Am să-ţi răspund foarte radical: mie nu-mi place să scriu cărţi, pentru că nu-mi place să scriu despre filme pe care lumea n-are ocazia să le vadă. Festivalul mi se pare cea mai bună carte pe care am scris-o până acuma, e o carte în patru volume deja, pentru că mă interesează mai mult ca lumea să vadă ni°te filme °i să-°i scrie propria carte, decât să-i dau eu o carte, mestecată de-a gata, despre ni°te filme pe care n-are ocazia să le vadă. °i pentru Tudor credcă ar trebuie să fie la fel: festivalul e filmul lui, după cum pentru mine festivalul e cartea mea. A scrie înseamnă a nu vedea filme, °i prefer să văd filme până una alta °i să le fac a°a critica, prin simpla selectare.

I.-P.A.: -- O ultimă întrebare: s-a zvonit că va bătut la un moment dat gândul să mutaţi festivalul la Bucure°ti. E adevărat?

T.G: -- Astea sunt tot felul de gânduri care mă apasă pe mine, pentru că festivalul, deocamdată, nu e absolut deloc viabil din punct de vedere financiar. Ţinând cont de toate problemele pe care le-am avut °i de reacţia unor sponsori, a apărut la un moment dat drept foarte normală luarea în calcul a posibilităţii mutării în Bucure°ti. Faptul de a-l face în Bucure°ti ar însemna să reducem cel puţin cu 15-20 de mii de euro bugetul festivalului, bani care contează °i care se adună cu mare greutate. Ori, în contextul în care nu am găsit încă un sprijin în Cluj pe măsura eforturilor °i a capitalului pe cred că noi l-am adus cu acest festival ora°ului... Nu am pretenţia de a fi luaţi în braţe °i de a fi arhitămâiaţi de către toată lumea, dar nu mi se pare normal să fim văzuţi ca o vacă de muls °i ca un eveniment care e bun de plată. Cred că trebuie să fim trataţi cu un pic de mai multă atenţie, cred că ora°ul °i oamenii care au afaceri aici trebuie să fie un pic mai atenţi la lucrul ăsta. Pentru că, la un moment dat va trebui să nu mai fim naivi °i să-l gândim °i ca pe un proiect care trebuie să aibă o evaluare financiară extrem de bine gândită. Noi an de an ne tot propunem să-l transformăm într-o instituţie care să dureze un an de zile, să putem să deschidem un birou aici, să putem să plătim ni°te oameni -- ceea ce nu se întâmplă. Orice festival din lume are o durată de 12 luni, e ca o prăvălie care e tot timpul deschisă, ceea ce noi nu ne putem permite pentru că nu avem garanţia °i siguranţa financiară. Sper că lucrul ăsta o să se întâmple. Mie mi-e foarte greu să cred că festivalul se va putea muta din Cluj, dar nici n-o să stăm la nesfâr°it a°a, să trăim boemi în condiţiile în care n-o să ni se întindă mai multe mâini decât ne sunt întinse acum.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

■

Dark Horse de Dagur Kari -- Premiul "Cinemagia" 2005

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Autograf Annie Girardot

Adrian Þion

Celebritatea de care se bucură un star precum Annie Girardot atrage ca un magnet. Îndreptaþi spre polul pozitiv al fenomenului numit cândva psihozã colectivã, cinefili, reporteri, simpli curioºi sau voluntari cu ecusoane aºteaptã în holul cinematografului Republica întâlnirea cu aceastã adevãratã legendã vie a cinematografului francez. ªedinþa foto s-a anunþat pentru ora19.30. E 20.10 ºi încã nu ºi-a fãcut apariþia. Reporterii de la mai multe televiziuni mãsoarã holul plimbându-se cu microfonul pregãtit în mânã. Camerele lâncezesc pe trepiede. Organizatorii se foiesc nedumeriþi. Se face 20.20. La 20.30 trebuie sã înceapã în sala de spectacol proiecþia filmului *Whisky*, inclus în concurs. Regula se confirmã: vedetele se lasã aºteptate, nu glumã!

Dar iatã cã lumea se strânge în spatele camerelor care închid în interior un semicerc. În mijloc, cu spatele la peretele fals, plin de siglele sponsorilor, un fotoliu cochet cu o mãsuþã la fel de cochetã aºezatã în faþa lui. Pe mãsuþã, un superb buchet de flori. ªi acestea sunt în

Annie Girardot ºi Mona Muscã

aºteptare. Semicercul admiratorilor nu e prea mare. Majoritatea sunt tineri ziariºti în exerciþiul funcþiunii ºi grizonaþi nostalgici, domni melancolici, dornici de o întâlnire *face a face* cu femeia ºarmantã, îndrãgitã în tinereþele lor pe ecran. Nu mai e nebunia de altãdatã iscatã în târg la apariþia unui star ca Jean Marais, de pildã, când a venit în România, la Cluj, ca sã filmeze *ªapte bãieþi ºi o ºtrengãriþã*. Asta se întâmpla în 1965. De atunci lucrurile s-au schimbat, au evoluat spre o normalitate pe care TIFF-ul din acest an ºtie sã o cultive cu o anume eleganþã. S-au schimbat ºi idolii, dar o legendã vie precum Annie Girardot rãmâne.

Marea actriþã mignonã ºi fragilã, sprijinindu-se de braþul unui tânãr, a ieºit de dupã peretele fals fãcând câþiva paºi mãrunþei pâº, pâº spre mijlocul semicercului. Apariþia ei n-a fost însoþitã de aplauze, deºi poate cã se cuvenea. Cu toate cã e încã foarte activã, venea direct de la Cannes, delicateþea fãpturii acestei femei simpatice, refuz s-o vãd bãtrânã la cei 74 de ani ai ei, poate trece foarte uºor drept ºubrezenie greu de ascuns. A fost purtatã de braþul ocrotitor spre dreapta: pâº, pâº. Bliþurile s-au pus în acþiune. Apoi spre stânga: pâº, pâº. Alte bliþuri. O jucãrie stricatã plinã de farmec ºi candoare, înnobilatã de demnitatea cu care îºi poartã vârsta, plinã de distincþie rafinatã, franþuzeascã, atât în vestimentaþie, cât ºi în vorbire. O prezenþã lucidã, dispusã la dialog ºi cunoaºtere. A venit în România sã cunoascã mai multe despre "þara lui Dracula", dupã cum mãrturisea într-un interviu. Într-un cuvânt, un binom armonic: Annie Girardot aºa cum aratã azi ºi cum ºi-o amintesc unii din filme ca *Rocco ºi fraþii sãi*, *Vaporul lui Emil*, *Tovarãºii*, *A trãi pentru a trãi*, *Novicele*, *A muri din dragoste*. A avut parteneri în film pe Renato Salvatori, Marcello Mastroiani, Alain Delon, Emmanuelle Riva, Maurice Ronet, Yves Montand, Brigitte Bardot, Lino Ventura ºi alþi monºtri sacri ai ecranului dintotdeauna. I-am amintit pentru cã aura sa publicã ºi artisticã poartã aceastã salbã a succeselor ca pe o adevãratã podoabã de mare valoare.

A oferit autografe preþ de o orã. Zâmbind, conversând, greºind uneori numele solicitanþilor, scuzându-se graþios.

Abia mai târziu am aflat cã la baza întârzierii n-au stat fiþe de vedetã, ci formalitãþile de semnalare a faptului cã a ajuns la Cluj fãrã bagaje.

Annie Girardot ºi Oana Pellea

Lucrurile personale ale actriþei s-au pierdut pe aeroportul din Frankfurt, unde a schimbat avionul. Desigur, ulterior, ele au fost recuperate. O voce din strãfundurile complexatelor noastre reflecþii despre integrare, accentuate recent de voturile negative ale francezilor ºi olandezilor, a exclamat uºuratã: Bine cel puþin cã nu s-a întâmplat pe un aeroport de la noi!

■

În numerele urmãtoare ale revistei: interviuri cu regizorii Ilya Khrjanovski (Rusia, Trofeul Transilvania pentru filmul *4*) ºi Latif Ahmadi (Afganistan, prezent la TIFF cu filmul *Osama*), cronici ºi comentarii la filmele przentate în cadrul celei de a IV-a ediþii a Festivalului Internaþional de Film Transilvania.

Sinergii plastice & muzicale

(*urmare din pagina 36*)

-- Cum þi s-a pãrut experienþa ta clujeanã?

-- Existã deosebiri între Austria ºi România. Simt aici o mai mare implicare, participare la fenomenul artistic.

-- Ce-ai spune referitor la condiþia artistului?

-- Cred cã este foarte dificil sã supravieþuieºti în ºi prin artã. În primul rând este sã-þi gãseºti poziþia ta personalã; aºa poþi face artã.

-- Ai venit în colaborare cu o muzicianã. Arta pe care o practici, atmosfera lucrãrilor tale impun de la sine o astfel de complementaritate.

-- Primul nostru contact a fost când ea a improvizat pentru un film fãrã sonor. Dar mai bine întreab-o pe ea.

-- *?*

Cordula Bosze: Da, prima datã am fãcut muzica pentru filmele lui Martin Anibas, am constatat cã erau foarte ritmice ºi cã era uºor sã te joci cu structuri. Apoi a trebuit sã-i vãd lucrãrile. Am simþit cã pentru mine, aceste picturi sunt ca partiturile; sunt uºor de urmãrit, de exprimat.

-- Ai intrat în dialog cu ele. Improvizezi, nu compui.

-- Sunt deschise pentru improvizãrile mele ºi folosesc aceste imagini drept partenere ºi le pot urma culoarea, structurile.

--Te provoacã sã-þi apropii pictura prin muzicã, în spiritul ei.

-- Da, pentru mine aceste imagini "sunã" ºi, dacã mã uit cu atenþie la ele, "cântã". La vernisaj mã opresc în faþa unora dintre ele ºi voi cãuta ceva care sã le dea glas prin mine improvizând la flaut.

-- Sunteþi o echipã.

-- Într-adevãr. Alteori îi propun lui Martin un fel de muzicã, improvizaþii, ºi apoi el se gândeºte la un posibil film de animaþie abstractã.

-- Ar putea pãrea, dar nu este jazz; este o muzicã experimentalã. Cum ai ¿juns la ea?

-- În timp, muzica de improvizaþie a devenit pentru mine din ce în ce mai importantã. Am urmat etapele unei educaþii extrem de riguroase, "clasice"; am studiat la conservator flautul.

-- Acum încerci sã te eliberezi de orice constrângeri...

-- Da, a fost un lung drum, foarte, foarte lung. În ultimii 10 ani, de când s-a generalizat muzica electronicã ºi când toate computerele ºtiu sã facã muzicã, am început sã lucrez ºi eu cu muzicieni pe computer.

-- Nu lucrezi pe computer?

-- Nu, eu dau doar sound-ul ºi compozitorul îl transformã în muzicã electronicã ºi apoi putem cânta împreunã din nou.

-- Tu ºi computerul?

-- Da, este un background ºi este flautul meu life, asta este muzica mea acum ºi existã mulþi muzicieni care fac asta în Austria, ca ºi în România.

-- Cum te-ai acomodat cu sãlile Galeriilor U.A.P. de pe strada Iuliu Maniu?

-- Au o acusticã formidabilã ºi m-am simþit excelent aici. Mã întristeazã veºtile privind eventuala pierdere a acestui loc vital pentru artiºti. Un astfel de spaþiu consacrat, în centrul vechi al oraºului, înseamnã foarte mult pentru viaþa artisticã din Cluj ºi pentru ºansa sa de promovare internaþionalã într-o nouã Europã.

■

22 Black Pantone 253 U

Etnopsihiatria şi universul invizibil

Irena Talaban

(**urmare din numărul trecut**)

Etnopsihiatria este o disciplină nouă, aş zice proprie secolului XX, propoziţiile sale principale au fost formulate după al doilea război mondial. Ideologiile totalitare, sistemele totalitare, instituţiile de exterminare în masă (Gulagul şi Holocaustul), milioanele de morţi încadrate la categoria "crime contra umanităţii", crime săvîrşite nu de monştri sadici, ci de birocraţi la locul lor, supravieţuitorii rătăcind pe continente, răspîndirea rapidă a tehnicii în cele mai diverse domenii ale vieţii, fecundarea artificială ("copiii în eprubetă", uneori cu sperma de la "taţi" necunoscuţi), emigraţia, în valuri, masivă, nu doar din fostele colonii ale ţărilor occidentale, ci şi din fostele "ţări de est" cu Rusia în frunte, occidentalii înşişi, pierduţi în transformarea propriilor repere, o transformare aproape caleidoscopică, căsătoriile mixte, grupurile de presiune revendicînd cîte-n lună şi-n stele, calculatoarele, poşta electronică, informaţiile torenţiale, contradictorii, amestecate (cutremure de pamînt şi lovituri de stat de-a valma), toate acestea alcătuiesc lumea în care trăim. Plus trecutul ce reînvie, agresiv, în războaie recente precum cel din fosta Iugoslavie. Pe scurt, contextul apariţiei etnopsihiatriei şi al constituirii sale clinice este unul particular. Etnopsihiatria nu este psihanalizã aplicată diverselor culturi - de altfel culturile nu suportă interpretări psihanalitice. A interpreta gestul meşterului Manole din legenda românească sau "vendetta" siciliană cu "scolastica freudiană" poate fi un exerciţiu ca oricare altul. Teoretic, nici un exerciţiu mental nu e interzis - problemele apar în aplicarea lui practică, în lucrul cu pacientul. Culturile sînt seculare sau milenare, conţin în ele straturi de civilizaţii, sînt ireductibile la scheme individuale. Devereux a ajuns la etnopsihiatrie prin pacienţi. Format în cîteva domenii, de specialişti de vîrf ai domeniilor respective, el însuşi traversat de cel puţin trei spaţii culturale, Devereux fondează etnopsihiatria în 1952. Trei sînt textele fondatoare: Psychothérapie d'un Indien des plaines, Ethnopsychiatrie des Indiens Mohave şi Essais d'ethnopsychiatrie générale. Psychothérapie d'un Indien des plaines este cartea unui caz: Devreux abordează cazul respectiv cu conceptele psihiatriei occidentale plus teoria psihanalitică. La un moment dat, în însăşi procesul terapeutic, realizează că pacientul său, indianul cu pricina, nu intră în categoriile pentru care el, Devereux, a fost format - realizează adică limitele discursului propriei sale formări ca terapeut. Ajunge la concluzia că ar fi nevoie de o altă dimensiune, o altă disciplină, una care să nu reproducă o gîndire automată, să nu se fixeze pe o singură poziţie teoretică şi tehnică, ci să fie capabilă să conceapă articularea mai multor poziţii. O disciplină de confluenţă, care să scoată în evidenţa limitele mai multor discursuri posibile. În 1956, după revoluţia ungară, un val de emigranţi unguri ajunge în Statele Unite. I se cere lui Devereux să conducă o cercetare legată de această masivă emigraţie. Concluzia lui Devereux este următoarea: există un soi de esenţă specifică, asemănătoare unei substanţe tari, ceva ce am putea numi "nucleu unguresc", ireductibil. Ei bine, etnopsihiatria ar începe în acest loc precis: al nucleului unei persoane, nucleu constituit prin însăşi apartenenţa la un grup cultural. Astfel, noţiunea de "identitate" conţine o serie de detalii printre care un ceva ireductibil: nucleul, adică ceea ce face ca un ungur să rămînă ungur, oricîte transformări ar suporta respectiva persoană... Legat de constituirea identităţii şi de transformările ei, Nathan observă ca emigranţii adaptaţi, în chiar perioada adaptării (şi adoptării), critică puternic ţara de adopţiune pentru că se simt captaţi de o forţă ce le impune o modificare stranie, o transformare în altceva, ceva contrar propriei lor esenţe, contrar bagajului fundamental de acasă, bagaj purtat inconştient şi datorită căruia a fost posibilă călătoria... Cum, în materie de terapie, important este dispozitivul terapeutic (el produce o schimbare profundă şi durabilă), Nathan consideră că acest dispozitiv se construieşte conform unei teorii de care terapeutul dispune şi care este împărtăşită de semenii săi. Nu există similitudini între teorii, traducerile dintr-o teorie într-alta nu sînt nici interesante, nici operante (în sensul ca ele sînt... reducţioniste, "trădătoare", chiar falsifică sensurile...). Singurul element esenţial comun este faptul că orice terapeut este indestructibil legat de teoria în care s-a format, inconştient legat de respectiva teorie - astfel abordarea pacientului se realizează prin optica teoriei terapeutului, prin tehnica ce decurge din ea. Etnopsihiatria îşi propune să cerceteze toate teoriile privind dezordinile psihice, acordîndu-le drepturi egale (nu identice!) de interpretare (construire de sens). Un terapeut format între altele şi în etnopsihiatrie s-ar plasa în interstiţiul dintre teoria psihopatologică etnică, cea mai strictă, şi teoria psihopatologică universală a societăţilor occidentale... Fiinţa umană a-culturalizată devine o fiinţă sălbatică. Psihoterapia ştiinţifică expulzează omul din cîmpul apartenenţelor, îl expulzează din grupul graţie căruia el a devenit uman. Există o dimensiune profund colectivă, nu în sensul dat de Jung inconştientului colectiv, ci în sensul în care, în procesul de umanizare, un individ interiorizează normele grupului de origine, fabricate de antecedenţi, transmise, fără voia lui, prin limbă şi printr-o serie de alte "produse" (mituri, ritualuri, credinţe, categorii de trangresiuni, comportamente alimentare etc.), specifice grupului respectiv. Devereux de pildă, vorbeşte despre un inconştient individual (ceea ce fiecare refulează pe cont propriu, în contextul relaţiilor celor mai apropiate) şi un inconştient colectiv (ceea ce o generaţie impune alteia să refuleze). Ori, ceea ce o generaţie impune este, pe de o parte, produsul acestei generaţii, pe de alta moştenirea pe care generaţia o deţine de la generaţia ascendentă. E vorba aici de o intricare a continuităţii şi a rupturilor căci rupturile trebuiesc elaborate şi legate cu elementele, reperele, continuităţii - astfel, cum ar spune Yerusalmi, un popor (o colectivitate umană) are nevoie, ca să supravieţuiască, de transmiţători la nivelul unei generaţii. O generaţie nu transmite în bloc, ea transmite prin cei ce îşi amintesc şi elaborează, ceea ce s-a petrecut trebuie transmis (de exemplu: un traumatism colectiv). De pildă, o generaţie transmite repere străvechi cărora li se adaugă recuperarea unui traumatism colectiv recent. Nici un individ uman nu vine de nicăieri. Nici o persoană nu se poate articula, direct, la planetă. Fabricarea naturii umane ("umană" tocmai în măsura în care ea nu mai este "natura", spune Hannah Arendt) ramîne locală. Constituirea instanţelor psihice de care vorbeşte psihanaliza e posibilă numai într-un cadru delimitat geografic, istoric, lingvistic, religios (cu toate transformările, rupturile, "convertirile", suportate de acest cadru). După Devereux, toţi membrii aceleiaşi culturi posedă în comun un număr oarecare de conflicte inconştiente, căci fiecare cultură permite anumitor manifestari psihice să urce la suprafaţa conştiinţei, să devină vizibile, şi obligă alte tensiuni, energii, manifestări, să intre în procesul refulării. Din punct de vedere teoretic etnopsihiatria ocupă un loc interdisciplinar. Ea nu inventează concepte cît pune la încercare limitele conceptelor-cheie ale diferitelor discipline despre om, despre organizarea indivizilor umani în grupuri de diverse naturi (nu doar etnice). Din punct de vedere clinic, etnopsihiatria discută problema formării terapeuţilor (psihoterapeuţilor), de pildă: în ce măsură şi cu ce eficienţă un psihoterapeut format într-o teorie şi practică universală privind manifestările psihice (conţinuturi şi conţinători) se poate ocupa de tulburările psihice ale unei persoane ieşite dintr-o sectă... S-ar cuveni, fireşte, să definim "tulburarea psihică" ceea ce ar lungi prea mult acest articol şi aşa destul de lung - voi aminti numai că

Black Pantone 253 U

Marcel Gauchet, ocupîndu-se de istoria psihiatriei (boli, categorii, criterii, mecanisme etc.), a ajuns la... istoria credinţelor şi sistemelor religioase! Ceea ce ar însemna că o tulburare psihică (o dezordine) nu ar fi independentă de spaţiul şi timpul în care ea s-ar produce, de specialiştii care operează cu diverse concepte pentru a numi şi aborda acea dezordine, pentru a o "îngrădi", eventual a o rezolva.

O disciplină... interdisciplinară este un produs rezultat din fecundarea unor concepte aparţinînd unor discipline diferite. În perspectiva etnopsihiatriei, conceptul de cultură (în sensul de cultură-etnie, cultură fabricată de un grup uman şi, ulterior, responsabilă de fabricarea membrilor respectivului grup), deci conceptul de "cultură" este confruntat cu dimensiunea "normalitate-anormalitate", pe de o parte aşa cum apare ea într-o cultură dată, pe de altă parte aşa cum este ea definită de către psihopatologia numită ştiinţifică (universal concepută şi universal aplicată). Altfel spus, etnopsihiatria este o disciplină de frontieră.

E limpede faptul că lumea occidentală modernă şi, mai ales, lumea contemporană fabrică subiecţi. Întrebarea ar fi următoarea: fabrică ea aceeaşi subiecţi graţie cărora Freud a construit psihanaliza? Se poate dezbate pe marginea acestei întrebări dar, ca dezbaterea să fie posibilă, trebuie mai întîi admisă întrebarea, formulată ipoteza. Aşadar etnopsihiatria nu se ocupă (Doamne fereşte!) cu aplicarea psihanalizei la subiecţi ieşiti din diferite culturi. De altfel, "psihanaliza aplicată" e un concept cel puţin discutabil, cel mult abuziv. E drept că treaba porneşte de la Freud, el a fost primul care a interpretat arta cu psihanaliza - mai tîrziu suprarealiştii au mîncat psihanaliza pe pîine şi au exteriorizat-o apoi sub diverse forme trimiţînd la reprezentările şi fantasmele inconştiente.

Cum spuneam mai sus, etnopsihiatria nu are o teorie unică, centrală - nici despre aparatul psihic, nici despre suflet sau spirit, nici despre semnificaţia viselor. Ea nu abordează pacienţii cu o teorie psihopatologică generală (culturală sau universală) ci pune la încercare toate teoriile (referinţele) pe care pacientul le poartă cu sine. Toate dispozitivele prin care el a trecut. Le verifică împreună cu pacientul însuşi, le dezbate, le utilizează în construirea unui sens. Etnopsihiatria consideră că natura umană nu este nici apanajul vrăjitorilor, nici al exorciştilor, nici al preoţilor, nici al filosofilor, nici al psihanaliştilor... *că ea nu este tributară în mod exhaustiv nici unei teorii, nici unei categorii de* speciali*ş*ti. Poziţia etnopsihiatriei cere o luare în consideraţie, o analiză a tuturor sistemelor de fabricare a unei persoane, a identităţilor sale multiple (ca subiect "ataşat", prins în apartenenţe diferite). Această poziţie cere de asemeni o analiză a tuturor sitemelor terapeutice, indiferent de natura lor. De altfel Nathan a conceput Centrul "Georges Devereux" ca pe un loc experimental de mediere între gîndirea occidentală, considerată ştiinţifică, şi concepţiile (extrem de variate) vehiculate de reprezentanţi ai populaţiilor migrante, pe de o parte; pe de alta, un loc experimental de mediere între concepţii aparţinînd diferitor grupuri, nu neapărat etnice, grupuri specifice societăţii occidentale contemporane; în sfîrşit, un loc experimental de dezbatere, cu pacienţii, a diferitelor ipoteze privind problemele întîmpinate.

Cît despre "psihanaliza aplicată" consider că ea se pretează la o sumedenie de confuzii, dintre care cel puţin trei mi se par de luat în discuţie, şi anume:

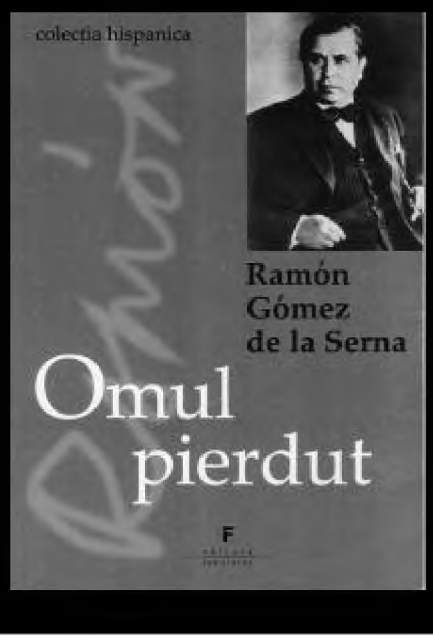
(a) foloseşte o aceeaşi cheie de lectură pentru un material heterogen, aparţinînd unor registre diferite ca natură, şi o foloseşte justificîndu-se prin afirmaţia că toate aceste domenii (de pildă: artistic, religios) sînt produse ale activităţilor umane, create adică de mintea omenească; contraargumentul ar fi: tocmai pentru că sînt umane ele nu se pot citi cu aceeaşi cheie; în primul rînd umanitatea nu este un bloc, ci un mozaic, ea nu este omogenă, ci pestriţă iar integritatea ei (a umanităţii) are ca dat, printre altele, diferenţierea în categorii şi nu aducerea la cel mai mare numitor comun (sau la cel mai mic comun multiplu); structurarea psihică este dependentă de atelierul de fabricare, atelier lingvistic, ritual, de nominalizare şi introducere într-un ordin de filiaţie, într-un ordin care, prin definiţie, este colectiv - astfel o persoană se construieşte pe matricea unui sistem de gîndire şi de concepere a lumii, sistem produs de către un grup, cultural sau în ruptură faţă de cultura originară, într-un anume loc geografic, la un anume timp;

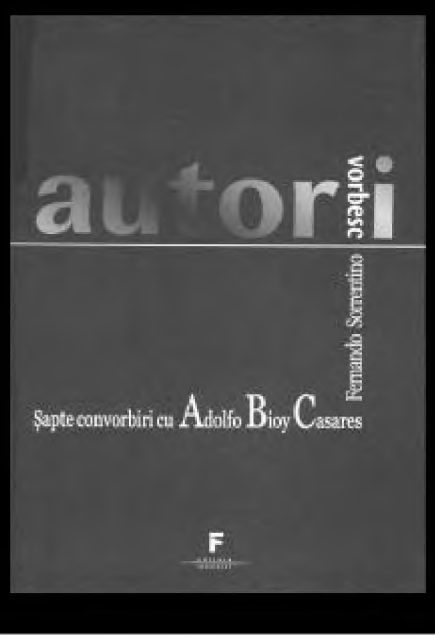
(b) confundă "prima de plăcere" pe care o oferă opera de artă, prima universală (vorba românului: ce-i frumos şi lui Dumnezeu îi place) cu cheia operei, care este esenţial locală; iată ce povesteşte Cioran într-o carte în care au fost adunate interviuri date diverşilor ziarişti, de-a lungul vieţii sale (încerc să rezum): "Românii au o constantă: ideea de destin, nu un destin care-i apără, ci unul care îi poartă, da, e ceva profund la români, nu-i un joc, e un sentiment profund, real, îl au oamenii simpli şi intelectualii deopotrivă... Am părăsit ţara, cred că asta-i un soi de adeziune negativă la destinul ei (...) Au românii un scepticism organic, nu cred în ideologii căci ideologiile cer iluzii... Ori românii au suportat istoria, i-au supravieţuit, au supravieţuit disperării... Curios, ar trebui să mă simt european, occidental, dar uite că nu-i deloc aşa (...) Am o sumbră concepţie despre viaţă dar o mare pasiune pentru existenţă, copilăria mea a fost un paradis terestru, într-un oraş în care se vorbeau trei limbi... Vorbesc acum germana, franceza, româna - cînd vorbesc o limbă, sînt într-o lume, da, limba impune o mentalitate... Tot ce am scris mai tîrziu, toate cărţile mele, sînt elaborări ale orelor de hoinareală prin Sibiu, uneori la miezul nopţii, hoinărelile nocturne în nopţile de la Sibiu sînt la originea viziunii pe care o am despre lume... (...) Cum să-i explic unui francez că noi, românii, am fost obiect şi nu subiect al istoriei? N-ar înţelege niciodată... În centrul Europei, între Rusia, Germania şi Occident, ar fi trebuit o federaţie, un imperiu central...". Ar fi nu doar păcat ci şi greşit să-l citesc pe Cioran, dar mai ales scrierile lui, cu un vocabular esperanto-psihologico-psihanalitic... Dacă e să dau crezare lui Alain Besançon (crezare cu... probe de autor) pe Dostoievski nu l-a interesat, profund, decît Rusia, istoria ei, esenţa ei, destinul ei (la fel pe Soljenîţîn); Dostoievski a fost corect descifrat şi perceput de ruşi - în mod logic, cel mai mare autor rus a fost interzis de bolşevici; altfel, Dostoievski a exercitat o fascinaţie şi influenţă puternică asupra unor autori străini (Bloy, Mauriac, Bernanos, Claudel, Gide, Proust, Simenon) ceea ce dovedeşte că "prima de plăcere" a fost şi este, în continuare, valabilă; interpretările psihanalitice privind opera lui Dostoievski se bazează pe un singur episod din viaţa sa, un episod real pe care Freud brodează un întreg scenariu fantasmatic, cu teoria lui cu tot - considerînd aceste interpretări ca axiome ale unui sistem, ele nu explică nici "prima de plăcere", nici restul întregii opere;

(c) reduce talentul (şi asa greu definibil) la un eveniment din istoria strict individuală a creatorului, istorie pe care o banalizează întrucît o interpretează, de pildă, prin "fantasma paricidului" în condiţiile în care e puţin probabil ca oameni extrem de înzestraţi (repet: de o înzestrare greu definibilă) să fie determinaţi nu atît în alegerile dar în creaţiile lor, de un singur eveniment.

Etnopsihiatria nefiind universală decît prin atenţia acordată tuturor sistemelor de psihoterapie, tradiţionale sau moderne, prin cercetarea amănunţită a teoriilor şi a obiectelor producătoare de fiinţe umane, prin atenţia acordată îngropării şi dezgropării morţilor, prin interesul pentru grupuri etnice, dar şi pentru grupuri de altă natură (de pildă: aderenţii la diverse secte), în fine prin analiza procesului de fabricare a terapeuţilor, ea nu revendică nici eternitatea, nici discursul unic. De aceea nu este aplicabilă decît clinic, pe măsura cazurilor, în funcţie de teoriile, multiple, care au participat la fabricarea cazului. ■

Editura Fabulator





24

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Femeile de miner. Viitor la 4000 de metri în Cizma

Bianca Felseghi

Bãiuþul este o localitate minierã. Aici s-au cladit blocuri pentru mineri °i femeile lor. Ziua, minerii sapã muntele cu acelea°i utilaje vechi de peste 50 de ani. Multe familii întrec, prin vechimea tradiþiei de-a fi miner, istoria modernã a comunei.

Femeile de miner se numesc a°a, pur °i simplu, pentru cã în zonã nu s-a dezvoltat o altã industrie care sã le permitã sã muncească °i ele, conferindu-le o meserie °i, eventual, un alt nume, un alt tip de identitate.

La data când s-a efectuat aceastã cercetare, doar opt femei lucrau la o firmã particularã de croitorie din apropiere de Târgul Lãpu°. Am întâlnit chiar douã care au mai rãmas pe baricadele °ubrede ale minei °i sunt angajate ca magazionere la lãmpi.

Dar restul?

Bãrbaþii au gãsit o scãpare din cercul închis al lipsei ofertelor de muncã. Pleacã în strãinãtate. Prin alte pãrþi ale þãrii cererea de muncã "în afarã" este la fel de ridicatã: fiecare român î°i dore°te câþiva bani pu°i de-o parte pentru zile negre. La Bãiuþ însã, fenomenul e mai vizibil cãci o zecime din populaþie este sezonier emigrantã. În graficul dinamicii de populaþie din Maramure°, în special, Bãiuþul nu este decât un studiu de caz. Plecând de la particular la general, criza locurilor de muncã °i dezvoltarea de industrii alternative de care se love°te de ani de zile Bãiuþul este specificã tuturor zonelor specializate înainte de '89 °i pãrãsite în tranziþie de investiþii, de întreþinere °i de viitor.

Sanda

Sanda are 31 de ani. Un om în plinã forþã, cu a°teptãri de-o viaþã mai bunã. Soþul ei, Deszö, e plecat în Italia °apte luni pe an, iar Sanda socote°te simplu, pe degete, cã din trei ani de când se °tiu, ei au fost împreunã, aproape unul de celãlalt, cam °ase luni.

Mã gândesc cã soþul, "naturalizat" în Italia, este un om destul de pragmatic. Italia este un fel de a doua casã cãtre care intreprinde un du-te-vino con°tiincios de 10 ani! Acum, cã are °i o fetiþã, Timea (11 luni), care nu-l cunoa°te mai deloc, este probabil vremea sã se întoarcã acasã pentru totdeauna, spune Sanda. Soþul ei o consoleazã cã în doi ani nu va mai cunoa°te alt drum decât acela pânã în sânul familiei.

Pentru Sanda însã, doi ani singurã, sunt o viaþã de om.

Când se va întoarce, Deszö va fi terminat o casã mare cu terasã spre Valea Bãiuþului, în primul sat al comunei, Stâmbu Bãiuþ; °i va fi pus pe picioare o afacere cu microbuze. ªi asta va fi, fãrã îndoialã, una profitabilã cãci, nu existã în timpul zilei nici un mijloc de transport care sã lege Bãiuþul de restul lumii. Pânã °i orarul autobuzelor pare sã fie gândit strategic sã încurajeze plecarea din Bãiuþ: un singur drum, dus, la 5.25, pe întuneric, spre zone mai prospere, Târgu Lãpu° °i Baia Mare.

Sanda este doar una din Penelopele Bãiuþului. Viaþa ei este sinonimã cu a°teptarea °i nu °tie ce sã mai nãscocească pentru a þine la distanþã urâtul °i disperarea care vor s-o întoarcã de la "omul ei". Iarna cro°eteazã, dar de atâtea ierni... Sau a°teaptã cu nerãbdare sfâr°iturile de lunã când va merge în vizitã la sora sa Corina, din Baia Mare. A început sã meargã la cursuri de coafezã °i se gânde°te sã deschidã o frizerie în sat, a°a, ca sã-i mai treacã de urât vorbind cu mu°teriii. Dar, pe când unele câ°tigã la Baia Mare 900 000 de lei (atât a plãtit °i ea, acum câteva sãptãmâni!) pe un coafat, Sanda tunde pe oricine pentru 30 de mii. La sat, spune ea, nu se cade sã ceri mai mult.

Cam atât cu talentul ei pentru afaceri, zâmbe°te ea trist. Î°i mai aduce aminte de o încercare similarã de a fi pe cont propriu. Pe atunci se angajase la barul °i alimentara din sat °i câ°tiga, lucrând opt ore, numai un milion °i jumãtate de lei. Viitorul soþ i-a impus, ca pe un fel de condiþie a relaþiei lor, sã renunþe la munca aceea de mizerie. ªi a°a a fãcut; de atunci Deszö este cel care produce °i aduce venitul (ce-i drept substanþial) în casã.

Sanda este un personaj de telenovelã autohtonã, dar resemnarea ei caldã, sincerã °i aproape bãtrânicioasã, ar putea face un succes de casã în orice þarã importatoare de seriale dramatice sau de documentare despre condiþia femeii. Mâhnirea cea mai mare este înstrãinarea dintre Deszö °i fiica sa, Timea.

Sanda nu a avut o adolescenþã fericitã, nu a cunoscut bucuria de cuplu a sarcinii, ci numai angoasa a°teptãrii, °i trãie°te de una singurã experienþa maternitãþii care îi ocupã tot timpul. Cât a durat sarcina, Deszö a fost plecat °i au þinut legãtura numai prin telefoane zilnice. ªi-a vãzut copilul abia la câteva sãptãmâni; când s-a întors era deja botezat. Sanda poveste°te, cu invidie, depre familia fratelui sãu Ciprian. "Ciprian n-ar pleca pentru nimic în lume, °i sã-°i lase fetiþa, sã n-o vadã cum cre°te." Câta vreme Gina, fetiþa lui Ciprian, a fost în scutece, pãrinþii stãteau amândoi la cãpãtâiul ei ca s-o privească dormind, î°i aminte°te Sanda. Ea însã nu a avut °i nu va avea încã parte de asemenea bucurii, câta vreme prezenþa mai îndelungatã a lui Deszö acasã i se pare irealã, ciudatã. "Poate are probleme dincolo..."

Are însã o amintire frumoasã pe care a °i surprins-o într-o pozã de amator °i pe care o pãstrează întotdeauna la vedere, ca o mãrturie: figura încremenitã în zâmbet °i mirare a lui Deszö, când, sosit de pe drum, °i-a vãzut întâia oarã fetiþa. Era fericit. Acum însã, devine irascibil în faþa copilului care îi evitã atingerile sau sãrutãrile; ele vin ca de la un strãin. Timea nu suportã sã fie þinutã în braþe de tatãl ei. Plânge numai dacã se apropie de pãtuþ, iar Deszö iese mereu din cadru supãrat °i învins. Acesta este adevãratul preþ de plãtit al muncitorului emigrant, ori mãcar unul dintre ele.

Vreau sã mi-o închipui pe Sanda a°a cum ar vrea ea sã arate. Cu pãrul vopsit de curând - lucitor °i nu nãclãit cu perogen °i ros din pricina lactaþiei. Cu faþa luminoasã-împlinitã °i fãrã urmã de resemnare care s-ar traduce prin "nu-i este dat sã fie". Cu braþe protectoare în jurul unui copil care e unica dovadã a cãsniciei sale la distanþã.

"ªi mâine e o zi..."

Multe din femeile din Bãiuþ au uitat, sau poate n-au °tiut niciodatã, sã mãsoare timpul în realizãri personale. Pentru ele, anul se traduce în zile depãrtare pânã la dorita întoarcere a celor dragi. Oamenii du°i la muncã "în afarã" au lãsat destulã pustietate pe unde au trecut: muntele a rãmas scobit pe dinãuntru, numai aparenþã. În realitate, muntele este o colivie pentru alunãri. Cam la fel sunt °i inimile celor care a°teaptã. Pline de resentimentele rãma°ilor, pãrãsiþilor, dar °i pline de speranþã. Va fi mai bine, asta e sigur. Dar, pentru cât timp însã, þine de destinul fiecãruia, cãci întreg perimetrul °i complexul minier de la Cizma, Cavnic, Baia Sprie °i alte hãuri de exploatare nu vor mai rãmâne multã vreme în stare de funcþionare. A°a ameninþã Guvernul de câþiva ani buni, °i nu e de mirare de vreme ce cheltuielile de întreþinere ale minei sunt de trei ori mai mari decât venitul. Când °i cei 400 de mineri care mai populează galeriile vor fi disponibilizaþi, când majoritatea curajo°ilor vor fi plecat deja sã-°i caute norocul în strãinãtate, peste cine va mai împãrãþi primãria (altminteri grijulie °i gospodãroasã) din Bãiuþ? Ce-i drept, se încearcã o resuscitare a interesului turistic pentru zonã, °i un prim pas este sãrbãtoarea Zilele Bãiuþului. Se pare cã Primãria scoate bani buni din buget, sã sperãm cu folos, pentru cele trei zile de chef la care cântã anul ãsta (2004 - n.n.)

→

Black Pantone 253 U

→ Cargo, Ducu Bertzi, Mircea Rusu Band. Drumuri curate, coala zugrăvită, biblioteca atent condusă, mână de maramure ancă ce- i tie treaba (altminteri primăriţa e i ea femeie).

Între tarabele de mici, între terase improvizate i între două ropote de ploaie, am întâlnit-o i pe Corina, sora băimăreancă a Sandei. De curând i-a deschis un salon de cosmetică unde are deja o clientelă fidelă. "Sunt cosmetician-estetician", îmi subliniază de la început i îmi dau seama de plusul de cuno tinţe pe care le are i de nuanţa u or exagerată, atunci când ne pierdem în consideraţii despre pensarea sprâncenelor. Corina este drăguţă i are o faţă primitoare, de gazdă. Privind-o, simt parcă atingerea mâinilor ei u oare atunci când î i face treaba.

Soţul Corinei este i el plecat în Spania. Familie mixtă, soţul maghiar, ea româncă, la fel ca în cazul Sandei. Dar în Băiuţ comunitatea este atât de omogenă încât nu mai contează etnia, i nici religia. Spaţiul mineresc, înţeleg pe parcurs, e imun la intoleranţe, de o întreagă istorie aici populaţiile convieţuiesc fără urmă de iritări. Fiica Sandei, îmi spune Corina, este botezată în rit romano-catolic, de i părinţii sunt ortodoxă, ea, i reformat, el.

Corina este o intreprinzătoare. Câtă vreme Ioji era plecat, a muncit în mai multe locuri, ultima oară la un patron care, spune ea, a adus-o în pragul depresiei. După ce a zăcut vreo jumătate de an fără să facă nimic, i-a spus lui Ioji că s-a hotărât să înceapă un curs profesionist de cosmetică. Ioji a încurajat-o i i-a trimis bani să- i plătească înscrierea i deplasarea la diverse specializări în ţară. "Acum va trebui să plece iar, cel puţin ase luni, că am cheltuit aproape toţi banii pe salonul meu", chicote te (de-a dreptul) ea. Pare foarte mulţumită. Este un om care i-a schimbat radical viaţa la peste 35 de ani, a început o afacere promiţătoare, are un fiu de 15 ani "mare cât un uria " i un soţ care moare de dorul ei în Spania. "Abia a teaptă să vină înapoi." Când se întoarce, Ioji nu vrea să iasă din casă pentru câteva săptămâni, oricât l-ar îmbia optimista lui soţie. "Nu am fost plecat destul?...", o (sau se) întreabă de fiecare dată, ca un ritual.

Ioji îi spune Corinei "Bătrânica", un alint dobândit într-o anume împrejurare, i râd amândoi ca de un secret nemai tiut de nimeni.

Îmi amintesc că aceasta este oglinda în care î i compară Sanda familia ei proaspăt încropită. Pe de o parte. Cealaltă oglindă paralelă e fratele său Cipri, alt familist de prima linie.

Deszö e un căutător, încă. E omul care a muncit toată viaţa pentru o siguranţă materială i care î i va vedea viaţa împlinită numai când acest aspect nu va mai fi o grijă pentru mâine. Ciprian sugerează, cu bătaie lungă, că unii nu i-ar lăsa copiii să crească departe, fie ce-o fi. El unul nu se gânde te să plece nicăieri până când Gina, micuţa lui, nu va intra la facultate.

Bătrânii spun că cei mai în putere nu mai au ce face în Băiuţ. Toate oportunităţile de căpătuire se închid. Mulţi dintre bătrânii rămaşi sunt, asemenea unor spirite ocrotitoare, plecaţi de mult cu sufletul, departe, cu fiii i nepoţii lor. Ei unii, nu s-ar mai întoarce niciodată. Ei tiu ce înseamnă să munce ti în mină, iar bunicile au gustat de prea multe ori sentimentul fricii, când soţii lor plecaţi în schimbul de noapte rămâneau ore în ir blocaţi cu bengile în subteran. Copiii meritä o soartă mai bună. Numai că în România nu se poate. Să încerce în altă parte.

Să fie frustrarea i însingurarea acelea care îi înarmează pe oameni cu răbdare? Poate de asta par atât de artificiali în exprimare, poate de aceea atâtea stereotipii, atâtea cli ee desprinse parcă din flyere pro-capitaliste aruncate din avion. Fără nici un contact direct cu ei, cu păgubiţii, fără nici o soluţie salvatoare expusă. Din toate părţile, numai pericole. De aceea era mai bine înainte. Atunci lucrau 2000 de oameni în mină!

Aurica

Acela i lucru ni-l spune i tanti Aurica, acum bunică a trei copii; înainte lucra ca femeie de serviciu la coală. Pare să aibă vreo 60 de ani, dar atât de mult se plânge de neastâmpărul nepoţeilor, încât s-a zis, în mintea mea, cu imaginea ideală a bunicii din poveste, cu casa lângă pădure. Când mai aflu i că e despărţită de soţ, mă i grăbesc să o cataloghez drept un personaj negativ. Cine a mai văzut, la sat, bunică divorţată?

Tanti Aurica, se descurcă singură cu gospodăria, cu drăcu orii de copii i cu o mamă bătrână i nefuncţională, la pat. Fiica i ginerele "au părasit-o" pentru Austria, lăsându-i odraslele pe cap. Acum, de i părinţii, cuprin i de dor, telefonează săptămânal, bunica dă semne de nerăbdare i-i culpabilizează pe cei plecaţi, punând ne ansa unei vieţi normale - "acasă i la copii, dacă i i-au făcut" - pe seama lipsei de învăţătură. Spune că nu le-ar fi plăcut coala. Complet irelevant ca argument, dar a ezaţi în rând pe un divan, ca cei trei judecători ai infernului, suntem nevoiţi să-i dăm dreptate din cap.

Tanti Aurica nu înţelege cum vine asta, să-ţi părăse ti casa i familia i să pleci la sute de kilometri distanţă. Păi, înainte nu puteai să pleci, a a, "singur de capul tău", acum totul se poate. Înainte, preotul (cel ortodox) slujea 35 de ani în biserică, acum vine numai duminica dintr-un alt sat, pentru ceremonie sau de sărbători. Informaţia pare să fi ajuns la ea din alte guri, căci tanti Aurica nu este o enoria ă activă, adică "e credincioasă, numai că nu merge la biserică" din lipsă de timp.

ai cu ce se ocupă o pensionară singură, în gospodărie, n-am putut să aflăm. Pământul este acid în zonele de exploatare cum este Băiuţul, apa care iese din subteran e ro ie de minereu i usucă totul în cale, vremea nu e deloc favorabilă pentru culturi. A trebuit să recunosc în Băiuţ primul sat în care ţăranul cumpără vara ceapă i cartofi de la alimentară. Cât am străbătut coclaurile i străzile piezi e n-am văzut decât vreo două curţi în care se cre teau găini. ai câteva vaci. În rest, nici picior de animale mai mari.

Străveche resemnare balcanică, tradiţie a victimizării, nu pot să nu mă gândesc la tine, de i e posibil să gre esc!

Ce am vrut să demonstrez prezentând scheletic personaje culese la întâmplare? Am exagerat, poate, luându-le drept etaloane ale majorităţii? Ilustrează ele angoasa i frustrarea în faţa unui viitor cel puţin imprecis? Simbolurile alocate se îndepărtează prea mult de realitate?

Cu siguranţă, cred eu, pove tile acestor chipuri, Sanda vs. Corina, bunica Aurica, Deszö vs. Ciprian, transportă în ele tensiunea care domne te în comunitatea afectată de criza depopulării. Opoziţiile artificiale în care i-am plasat pe protagoni ti nu reprezintă decât părerile contradictorii care bântuie dintr-o parte în alta a micii localităţi i au pretenţii de conflict. Or, singurul lucru care e în opoziţie cu lumea, cu dezvoltarea ei, este mina. Golită de scop. Cu utilajele prea vechi, mai mulţi lucrători în birouri decât în subteran. Se zice că în situaţii grave, în cazul desfiinţărilor iminente, obolanii sunt cei care pleacă primii, asemenea celor de pe corabie. Iar în seara "coborârii în Infern", patru kilometri în galeriile muntelui, n-am văzut nici măcar unul.

■

Black Pantone 253 U

“Nu cred cã totul a fost spus în literaturã...”

De vorbã cu David Foenkinos

David Foenkinos, născut în 1974, este autorul a trei romane apărute la Gallimard: *Inversion de l'idiotie, Entre les oreilles* ºi *Le potentiel érotique de ma femme.* Ultimul dintre ele a apărut de curând în traducere la Editura Humanitas. David Foenkinos a participat la lansarea cărþii la târgul Bookarest. La Cluj, cartea fost lansată în 1 iunie la librăria Humanitas, eveniment precedat de o întâlnire a autorului cu scriitorii clujeni.

Letiþia Ilea: -- *Domnule David Foenkinos, suntemi autorul a trei romane care au avut un succes considerabil. V-aº ruga, pentru început, să vã referiþi la începuturile Dvs. literare. Cum aþi ajuns la literaturã? A existat un eveniment special care a "declanºat" aceste preocupări?*

David Foenkinos: -- De fapt, "evenimentul" de pornire a fost iubirea. Eram foarte îndrãgostit de o fatã ºi, la câteva zile după ce am cunoscut-o, am plecat într-o călătorie în Grecia. I-am scris enorm de multe scrisori, în fiecare zi, fără să i le trimit. Când m-am întors, ea m-a întrebat de ce nu i-am scris ºi atunci i-am dat toate scrisorile. A fost stupefiată. Âi asta a însemnat pentru mine o adevãratã revelaþie a plãcerii de a scrie zilnic. Am început într-adevãr să scriu în fiecare zi ºi, din acel moment, nu am încetat niciodată. La început, mã adresam cuiva, dar apoi am scris ficþiune. Însă revelaþia pasiunii mele pentru scris se datorează într-adevãr scrisorilor.

-- *La întâlnirea cu scriitorii clujeni, aþi spus cã schimbaþi mereu formula romanelor dvs. Există totuºi ceva, un fir roºu, care uneºte cele trei romane pe care le-aþi scris până acum?*

-- Da, e cam acelaºi univers, puþin absurd, puþin comic, uneori oarecum suprarealist. Romanele mele sunt din ce în ce mai mult ancorate în realitate, ultimul fiind cel mai puþin nebunesc, cel mai plauzibil, după cum mi s-a spus. De altfel, îmi place foarte mult să construiesc pasarele între romane. De exemplu, în primul meu roman există doi polonezi ºi cei doi polonezi pot fi regãsiþi în toate romanele mele. În plus, există cuvinte, expresii pe care le folosesc foarte des ºi deci îmi place să creez un univers chiar în jurul limbii sau al anumitor personaje. Cei care îmi citesc o singură carte nu îºi dau seama de asta absolut deloc. Îmi place să mã joc cu cititorul.

-- *Aþi menþionat faptul cã respingeþi autoficþiunea, inventând un univers întrutotul imaginar, folosind foarte adesea ironia, parodia...*

-- Mai întâi, nu resping nimic. Nu resping autoficþiunea. La început îmi spuneam: uite, vreau să scriu istorii, vreau să scriu, dar nu ºtiam ce voi scrie. Într-un prim timp, am scris poate lucruri personale, ca toatã lumea, ºi apoi lucruri dramatice, nu ºtiu de ce... dintr-o dată imaginarul meu, universul meu s-a format în direcþia umorului, a deriziunii, a ironiei. De ce scriem asta ºi nu altceva, e imposibil să ºtim, asta este partea insondabilă a propriei noastre creaþii. Nu mi-am spus: uite, voi scrie cãrþi comice, am scris în fiecare zi ºi în final s-a întâmplat să fie ceea ce corespundea personalitãþii mele ºi poate ºi un ecou al plãcerii pe care o resimt eu ca cititor.

-- *Preferinþa Dvs. pentru ironie ºi parodie e legată poate de faptul cã totul a fost spus ºi cã nu ne mai putem raporta la Biblioteca lumii decât în acest fel...*

-- Asta e o problemă interesantă. Personal, nu cred cã totul a fost spus. Absolut deloc. L-am întâlnit acum câteva zile pe Michel Butor care are 80 de ani ºi care a scris Modificarea, un mare maestru al Noului roman. El ºi-a petrecut toatã viaþa încercând să gãsească noi forme ale scriiturii ºi ale modului de a gândi literatura. Mulþi au prevãzut moartea romanului, dar asta nu se va întâmpla. Spre deosebire de picturã, care este o artă care a ajuns oarecum la capãt, fiind obligată să gãsească alte forme... Nu cred cã totul a fost spus în literaturã.

-- *Âtiu cã aþi lucrat ºi în domeniul benzii desenate ºi al scurt-metrajului cinematografic. Există în aceste diferite modalitãþi de expresie un proiect de cãutare a sinelui?*

-- Nu, intenþia iniþială nu este de a se cãuta pe sine, ºi totuºi, orice am crede, orice s-ar întâmpla, în orice activitate creatoare există o parte de exhibare a propriei personalitãþi. Cred dimpotrivă cã eu încerc să mã îndepãrtez de mine, să trãiesc niºte vieþi paralele, în niºte lumi imaginare. Âi, la urma urmei, marea ironie a creaþiei este cã deºi ne îndepãrtãm nespus de mult de noi înºine, există întotdeauna acolo ceva din noi înºine, ºi chiar dacã nu mã caut, mã gãsesc undeva.

-- *Orice scriitor are o bibliotecă preferată, niºte scriitori la care se raportează. Care ar fi aceºti scriitori pentru dumneavoastră?*

-- Gombrowicz, Dostoievski ºi, din Franþa, Albert Cohen.

-- *Cunoaºteþi opera lui Ionesco ºi Cioran. Ce v-au adus aceºti scriitori?*

-- Ciudat... cãrþile mele sunt mai degrabă suprarealiste, uneori... am fost mult comparat cu Ionesco, s-a spus cã unele din personajele mele trimit la Ionesco sau la Boris Vian, sau la alþi scriitori de genul acesta, poetici ºi suprarealiºti. Totuºi, nu-l consider pe Ionesco absolut deloc ca o influenþă. E un dramaturg care îmi place mult ºi atât. În timp ce Cioran, nu neapărat la nivelul gândirii sale, ci la nivelul formei, a fost foarte important pentru mine datoritã modului său de a vedea lucrurile de o manierã incredibil de lucidă ºi concisă. Âi cred cã ideea de a scrie aforisme mi-a fost inspiratã de Cioran. Să spui într-o frază lucruri care ar putea fi descrise în trei pagini... Din contrã, gândirea sa nu m-a influenþat, fiindcă sunt departe de amărãciunea ºi neantul depresiv ã la Schopenhauer.

-- *Care sunt proiectele Dvs. pentru perioada următoare?*

-- Aº dori să realizez un scurt metraj ºi romanul meu următor va apărea în Franþa în septembrie.

-- *Câteva cuvinte despre România...*

-- Sunt invitat în multe þări, însă þările din Est m-au atras întotdeauna. Am mers des în Polonia ºi în Rusia. Când am fost invitat la Bucureºti, am spus cã aº dori mult să vin, dar cã aº vrea să vizitez ºi alte oraºe. Sunt deci încântat să fac acest tur ºi impresiile mele sunt foarte favorabile. Mã simt foarte bine în aceste þări. Preferinþa mea, ca ºi cãlãtor, se îndreaptă mai degrabă spre þări ca România, Polonia, toate þările din această regiune a lumii. Sunt într-adevãr încântat. Nu am stat decât o jumãtate de zi la Bucureºti, dar am vãzut Timiºoara, un oraº fabulos, ºi aici, la Cluj, e suficient să întorci capul ca să ai o vedere extraordinară.

-- *Vã mulþumesc.*

Interviu realizat de
Letiþia Ilea

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Remember Paul Ricoeur (1913-2005)

Mircea Muthu

Gânditor creºtin legat de protestantism ºi colaborator constant al revistei Esprit ce vertebrase, în Franþa postbelicã, miºcarea personalismului Paul Ricoeur - nãscut în 1913 - s-a stins din viaþã la finele lunii mai. A luat atitudine faþã de marile orientãri intelectuale ale veacului al XX lea ºi, spirit eminamte analitic, dar fãrã spectaculozitatea lui Derrida sau Levinas, a examinat non-coincidenþa omului modern cu sine însuºi pe toate planurile cunoaºterii, acþiunii ºi sentimentului. A creat cu rãbdare ºi forþã constructivã nu mai puþin de trei paradigme ale hermeneuticii: a textului, a simbolului ºi a traducerii.

De numele sãu se leagã o operã laborioasã, vertebratã pe filosofia persoanei. Astfel, cele trei volume din Philosphie de la volonté *(1950-1967), trilogia* Temps et récit *(1983-1985),* La métaphore vive *(1975), articulează un sistem de gândire reargumentat în* Soi-même comme un autre *(1990) ºi, mai ales, în* La Mémoire, L'Histoire, L'Oublie *(2000), despre care ne vorbea, în decembrie 1999, cu ocazia sãrbãtoreascã a atribuirii titlului de Doctor Honoris Causa de cãtre Universitatea "Babeº-Bolyai" la propunerea, validatã de Senat, a Facultãþii de Litere.*

*Ultima sa carte apãrutã la noi (*Despre Traducere, *Polirom, 2005) reprezintã, pe de o parte, "un preþios punct de echilibru în desfãºurarea unei filosofii a alteritãþii (Domenico Jervolino). Dar aceastã meditaþie despre traducere are, pe de altã parte, ºi o valoare testamentarã articulând un legatum: "Sã-l cãlãuzeºti pe cititor cãtre autor, sã-l cãlãuzeºti pe autor cãtre cititor, cu riscul de a sluji ºi a trãda doi stãpâni înseamnã sã practici ceea ce îmi place sã numesc ospitalitatea limbajului".*

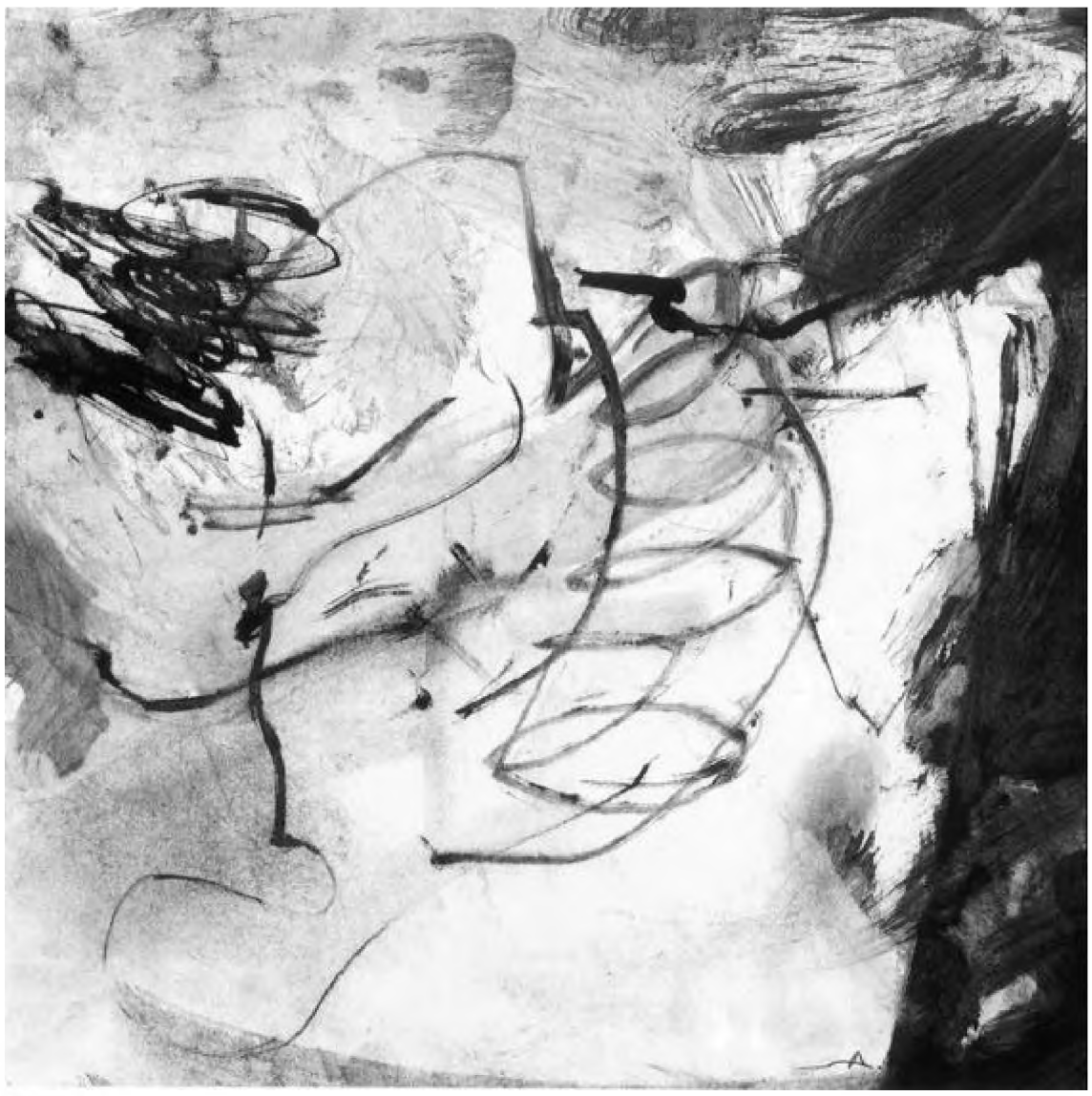
Adevãrata pledoarie ºi pentru alte forme de ospitalitate (euharisticã º.a.), scrierile lui Paul Ricoeur alcãtuiesc o achiziþie durabilã, definitivã pentru gândirea europeanã de astãzi.

■

Conceptul ºi trãirea

Ion Pop

Paul Ricoeur s-a stins de curând din viaþã la o vârstã a patriarhilor: nouãzeci ºi doi de ani. A avut, aºadar, o viaþã lungã - ºi tot lungi sunt ºi rafturile în care s-au aºezat în timp numeroasele sale cãrþi de filosofie ºi poeticã, cu deschideri dintre cele mai ample cãtre psihanalizã, teologie, politicã, ideologie. A fost ºi rãmâne, fãrã îndoialã, una dintre vocile mari ale gândirii timpului nostru, de o excepþionalã amplitudine ºi profunzime, rostitã rãspicat, în numele unor exigenþe etice ferme ºi cu un simþ al echilibrului destul de rar în tulburatele noastre vremuri. A înþeles cã meditaþia filoasoficã nu poate rãmâne izolatã de complexa reþea de probleme ºi interogaþii puse în faþa omului de azi, ºi nu întâmplãtor unul dintre titlurile cãrþilor sale de referinþã este *De la text la acþiune* (1986). Cum foarte expresiv este ºi cel care deschidea, în 1969, aceste eseuri de hermeneuticã, *Conflictul interpretãrilor.*



Fidel primelor sale adeziuni ºi convingeri umaniste, nutrite de un existenþialism orientat spre individualitatea vie a omului, demersul sãu esenþial a fost, toatã viaþa, acela de a "reîmpãca" - dupã expresia unui comentator al sãu - "conceptul ºi trãirea", de a reda epistemologiei baza ei ontologicã, de a face sã comunice singularul cu universalul. Lectura criticã a lui Hegel nu l-a fãcut sã renege latura dialecticã a viziunii sale; ucenicia la ºcoala feomenologicã a lui Huisserl nu i-a interzis luãrile de poziþie negative faþã de idealismul sãu; scepticismul istoric al unei mari pãrþi a contemporanilor ºi neîncrederea lor în Sens au fost confruntate cu o eticã preocupatã de raportul cu celãlalt, cu instituþiile, cu reflecþia asupra sa însuºi ca fiinþã prinsã în miºcarea istoricã, chematã la *acþiunea* în istorie.

Dar ceea ce face mai evidentã unitatea fundamentalã a gândirii lui Paul Ricoeur, dincolo de ocolurile ºi întoarcerile asupra obiectelor reflecþiei sale, care au fãcut sã se vorbeascã despre un stil inspirat de "figura spiralei" ºi a "torsiunii" (Olivier Mongin), este meditaþia sa asupra problemelor limbajului - semne, simboluri, texte - substanþa esenþialmente hermeneuticã a întreprinderii sale. Cãci el ºtia cã "orice înþelegere onticã sau ontologicã se exprimã prin limbaj", cã "orice existenþã... este întoteauna o existenþã interpretatã ºi cã tot prin interpretarea semnelor se ajunge ºi la o adevãratã reflecþie asupra sinelui. Vorbind despre un "conflict al interpretãrilor", filosoful se lansase în cãutarea unei poziþii de "arbitraj între pretenþiile totalitare ale fiecãrei interpretãri" ºi o "structurã ontologicã susceptibilã sã reuneascã interpretãrile discordante pe plan lingvistic". Este ceea ce l-a determinat sã substituie "cãii scurte a analizei Dasein-ului", propusã de Heidegger, "calea lungã, deschisã de analiza limbajului". Or, pe aceastã cale, el va rãmâne atent în acelaºi timp la abordarea semanticã, þinând seama de polisemia

28 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

cuvintelor, ºi la abordarea reflexivă, angajând subiectul interpretant, obiectele ºi actele sale, ºi neuitând niciodată că este vorba de o referinţă la existenţă ºi nu de un joc pur de limbaj, absolutizat.

Fie că scrie despre *Metafora vie* (1975), despre *Timp ºi povestire* (1983), despre *Ideologie ºi utopie* (1986), ori despre *Memorie, istorie, uitare* (2000), "paradigma textuală" este avută mereu în vedere, raportată la planul referenţial real, istoric. Contra pretenţiei marxiste, de exemplu, de a deţine o poziţie "ºtiinţifică", scutită de orice ideologie, filosoful afirmă că nu există vreun "loc non-ideologic", aºa cum nu există nici o "ºtiinţă a acţiunii", invocată, la timpul său, ºi de Hegel cu al său "spirit absolut". Discursul hermeneutic despre "condiţiile oricărei înţelegeri cu caracter istoric" este considerat încă o dată ca singurul capabil să ofere o soluţie adecvată: "imitaţie creatoare", lumea textului implică deopotrivă, după Ricoeur, o critică a realului, aplicabilă în acelaºi timp subiectului "expus" în faţa textului, pentru care interpretarea înseamnă ºi o critică a iluziilor sale, a falsei sale conºtiinţe. Între H.G. Gadamer ºi Jurgen Habermas, Paul Ricoeur a putut propune astfel un fel de reconciliere, distanţa alienantă putând fi învinsă de "conºtiinţa - cum spunea Gadamer - supusă eficacităţii istorice", deschisă spre un orizont al tradiţiilor, fără a nega "interesul pentru proiecţiile futuriste ale unei umanităţi eliberate", despre care vorbeºte Habermas.

Acest gen de reflecţii ne apare, mai ales în partea noastră de lume, ca fiind de o mare actualitate ºi apropie ºi mai mult opera lui Paul Ricoeur de conºtiinţa ºi sensibilitatea noastră. Experienţa dramatică a dictaturii comuniste ºi relele produse de ideologia ei, la toate nivelele vieţii sociale ºi individuale din Estul european fac ca reflecţiile sale - despre raporturile dintre etic ºi politic, despre idealismul moral ºi "realismul politic", despre statul modern ca stat de drept, creator de "spaţii de libertate" - să fie primite la noi, unde opera sa este mult tradusă, nu numai ca rezultate strălucite ale unei gândiri autentic umaniste, ci ºi ca repere exemplare pe drumul dificil către democraţie.

Acordarea, în 1999, a titlului de Doctor Honoris Causa din partea Universităţii "Babeº-Bolyai", la propunerea Facultăţii de Litere, la care s-a asociat ºi cea de Filosofie, a onorat astfel o mare conºtiinţă a epocii noastre, sensibilă la la problemele grave care au preocupat ºi preocupă încă societatea românească. Lumea academică clujeană l-a întâmpinat atunci cu emoţie ºi respect ºi pe marele prieten al lui Mircea Eliade, de care a fost alături ani în ºir la Universitatea din Chicago.

Personal, am avut privilegiul de a dialoga în două rânduri cu marele filosof, la Paris ºi la Cluj. Am avut ºi bucuria de a rosti tradiţionala *Laudatio* doctorală, ºi de a-i traduce a doua mare carte de eseuri de hermeneutică, *De la text la acţiune*. Au fost ocazii-eveniment, întâlniri admirabile, menite unei memorii durabile ºi fertile. În spaţiul acestei aduceri aminte, transcriem în româneºte răspunsul de mulţumire dat de Paul Ricoeur Universităţii clujene, la acordarea titlului de Doctor Honoris Causa.

■

Paul Ricoeur

Discurs de mulţumire la acordarea titlului de Doctor Honoris Causa din partea Universităţii "Babeº-Bolyai" din Cluj

Vreau mai întâi să vă spun cât de mult consider drept o onoare ºi o adevărată bucurie să primesc aici, la Cluj, acest Doctorat Honoris Causa.

Îngăduiţi-mi, pentru a-mi exprima recunoºtinţa, să spun în câteva cuvinte rolul pe care i-l recunosc filosofiei în cultura împărtăºită de toţi. Nu filosofia e, oare, onorată în persoana mea?

Filosoful este în primul rând responsabil de păstrarea ºi transmiterea imensului patrimoniu pe care ni l-a lăsat moºtenire istoria filosofiei, de la Presocratici încoace, acum mai bine de două milenii ºi jumătate. Această moºtenire nu trebuie tratată ca o povară, ca un depozit mort, ci ca un ţesut viu de întrebări ca ºi de doctrine. Acest prim serviciu al filosofiei îl are ca motiv adânc pe acela de a ţine trează aptitudinea de a ne mira. Tocmai cu ajutorul unor întrebări care decid asupra discursului vieţii cotidiene filosofia îºi primeºte din uriaºul ei trecut gustul ºi sensul a ceea ce este grav ºi fundamental în existenţa noastră.

În al doilea rând, filosofia trebuie să rămână deschisă în partea dinspre ºtiinţe ºi spiritul ºtiinţific. Este latura epistemologică a proiectului ei. Relaţiile cu ºtiinţele îmi par a se desfăºura pe două planuri diferite. La un prim nivel, filosofia se interesează tocmai de procedurile obiective, prin mijlocirea cărora ºtiinţa îºi verifică modelele. Este marea lecţie pe care ºtiinţele exacte o dau filosofiei dintotdeauna: să alăture creaţiei ºi invenţiei imaginative proba verificării, proba realului. Aºadar, nu doar niºte rezultate propun ºtiinţele, ci uneori o viziune a lumii, cum au fost cele elaborate de oameni ca Galilei, Newton, Einstein. Filosofia este aici somată să-ºi confrunte discursul tradiţional cu viziunile lumii pe care ºtiinţa le desfăºoară sub privire. Dar filosofia trebuie să-ºi apropie activitatea ºtiinţifică ºi ca pe una dintre numeroasele activităţi din câmpul practicilor. Trebuie învăţată, de asemenea, la acest al doilea nivel, descifrarea dinamismului descoperirii ºtiinţifice, prin inovaţiile, tatonările, polemicile ei. În această privinţă, nimeni nu poate răspunde la întrebarea ce vrea să ºtie încotro se îndreaptă ºtiinţa. Ea îºi descoperă drumul trasându-l. Importantă este atunci articularea acestei practici teoretice cu celelalte activităţi teoretice ºi practice care se situează în afara câmpului ºtiinţific, precum domeniul moral, politic, juridic, dar ºi cel al literelor ºi artelor. Atunci, această mare negociere trebuie să fie urmărită în planul limbajului ºi al multiplelor sale moduri de folosinţă. Iar orizontul de sens pe care se detaºează la mare distanţă puternicele idei ale Adevărului, Dreptului ºi Frumosului, în lumina cărora se proiectează umanitatea omului, se lasă întrezărit tocmai în punctele de intresecţie dintre aceste multiple moduri de folosinţă ale limbajului.

În al treilea rând, filosofia se descoperă a fi ea însăºi o practică teoretică, cel mai adesea legată de exerciţiul public al discursului în cadrul învăţământului universitar sau în câmpul mai larg al lumii editoriale. Din aceste diverse motive, ea are sarcina unei reflecţii dezinteresate asupra dimensiunii morale a acţiunii. Această reflecţie se exercită ea însăºi la mai multe nivele, de la speculaţiile asupra binelui ºi răului, asupra obligaţiei morale ºi a interdicţiilor, până la aplicaţiile concrete în domenii atât de precise precum etica medicală, justiţia penală sau decizia politică. De la etica fundamentală la înţelepciunea practică, reflecţia morală are astfel de parcurs un spaţiu vast. Este prilejul, pentru filosof, de a se considera pe sine însuºi drept un cetăţean care se întreabă despre locul filosofiei ºi despre propriul său

loc în sânul cetăţii. Responsabilitatea sa principală este de a salvgarda calitatea discuţiei în spaţiul public, pledând fără încetare în favoarea unei etici a discuţiei în care dreptul părţii adverse de a-ºi face auzite cele mai bune agumente ale sale ar fi recunoscut ºi protejat. În această privinţă, filosofii trebuie să considere drept depăºită epoca în care unii dintre ei se puteau comporta ca tribuni publici. Astăzi locul flosofilor pare mai modest; dar el poate fi mai semnificativ; el este în sânul unor echipe pluridisciplinare în care aportul filosofiei constă în a suscita rigoarea argumentativă ºi onestitatea intelectuală.

Dacă ar trebui să reunesc aceste trei sarcini, le-aº aºeza sub un mare arc. La o extremitate, ar fi gândirea speculativă, moºtenită de la o lungă tradiţie, născută în Grecia ºi în Orientul Apropiat mesopotamian ºi ebraic ºi venită până la noi prin intermediul schimburilor ºi conflictelor dintre gânditorii evrei, creºtini ºi musulmani în Evul Mediu, apoi în epoca clasică inaugurată de Descartes ºi Locke, apoi cu Luminile europene ºi marele idealism german ºi contraponderea sa romantică. La cealaltă extremitate, ar fi înţelepciunea practică ºi sfaturile ei în situaţii de incertitudine. Între aceºti doi poli - cel al speculaţiei ºi cel al prudenţei - se situează reflecţia asupra ºtiinţei la cele două nivele ale sale, epistemlogic ºi pragmatic. Tocmai dreptul echilibru între aceste sarcini este cel ce poate asigura filosofiei un viitor demn de trecutul ei multimilenar.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Apostaþii

Alexandru Vlad

Cu beþivii din satul meu am relaþii complexe. Nu pot sã le spun altcumva. În primul rând ei nu-s convinºi cã eu exist cu adevãrat, sau cã oricum viaþa mea ar fi una realã - din punctul lor de vedere. Ce fel de viaþã poate avea un om care nu bea? Un bãrbat care nu intrã mãcar seara în crâºmã. "Ãla care în loc de þigãri fumează pipã. Ca sã nu-i putem noi cere o þigarã", probabil cã-ºi spun ei. "Care lucrează când noi stãm, care stã când toatã lumea lucrează." De fapt cu oricare dintre ei mã întâlnesc acesta e de cele mai multe ori atât de beat cã nu-mi pot da seama cum mã vede el de fapt. Probabil ca într-o oglindã strâmbã. Totuºi acestea sunt momentele când mi se adresează fãrã complexe, rãspund pletoric la salutul meu, gesticulează amical, vor sã stea cu mine de poveºti. Îºi amintesc cã mai este peºte în râu. Se simt inspiraþi. Nu se grãbesc niciodatã acasã. Pentru cã acelaºi om, dacã se întâmplã sã fie treaz, abia dacã mai mormãie ceva. Cu totul altã persoanã, mai strãinã, mai ocupatã, mai certatã cu sine. Parcã-l dor ochii. Parcã aº fi eu însumi de vinã cã e treaz.

Pânã ºi zorii lor sunt tulburi. ªi cã veni vorba, unde pot bea oamenii ãºtia atât de dimineaþã? Par rãmaºi pe uliþe de ieri. Aºa s-ar mai explica. Intrã pe propria lor poartã ºi stau pe-acasã ca niºte strãini. Ridicã umerii sã se apere de vorbele nevestelor. Trag pãlãria mai pe ochi. Înjurã calul care trebuie scos la adãpat. Se sprijinã cu mâna de uºorul uºii. Nu-i trage aþa sã rãmânã acasã aºa cã ies din nou în ºosea, traversând-o periculos, în diagonalã. E greu sã-þi dai seama cum gândesc cei din categoria lor. Au o altã relaþie cu timpul decât mine, acesta e pentru ei ceva circular, ºovãitor. Au un al ºaselea simþ care-i cãlãuzeºte. S-ar putea sã se mai gãsească un pahar, undeva au vãzut un obiect fãrã stãpân, care ar putea fi vândut ºi banii ar ajunge pentru paharul acela care nu þine niciodatã de sete, care nu vrea sã fie ultimul.

Abia pe la prânz par sã dispară cu toþii pe undeva, canicula nu le prieºte, dar spre searã miracolul se înfiripã iar, din bani mãrunþi sau chiar pe datorie. Nu e fericirea întotdeauna ceva pe credit? Îi poþi auzi târºâindu-ºi cizmele largi de cauciuc spre prãvãlie. Cei care au bani se aºeazã la cele douã mese. Masa crâºmei aparþine, oriunde un lumea, aceluia care s-a aºezat la ea. Ceilalþi trag cu ochiul de-afarã, neîncrezãtori în lumina prea tare a tubului fluorescent. Þi-apar în faþã de după colþul întunecat al clãdirii. Pe mãsurã ce înaintează noaptea îi cuprinde disperarea: gestionara se descotoroseºte de ei, prãvãlia se-nchide ºi migrează toþi spre unul din barurile secrete, o dugheanã înclinatã într-o rânã, luminatã vag ºi deschisã pânã când pleacã ultimul client. ªi nicinunul nu se grãbeºte. Poate cã le e fricã sã se culce din cauza viselor scãpate de sub control. Mâinile lor negre ridicã paharele cu rachiu care captează lumina slabã a becului cu abajur. Pânã la urmã spelunca se închide totuºi, drugul se trage peste uºã, lacãtul scrâºneºte ºi peste sat s-aºterne un întuneric deja alburiu. Câte un câine mai latrã pe uliþele pe care a ajuns careva din ei din greºealã. ªi totuºi la primele ore ale zilei mai apare câte unul împleticindu-se primejdios alãturea de trotuar, în calea camioanelor lungi ºi rapide ca niºte trenuri, cu farurile încã aprinse. Bombãnesc ºi fac gesturi de parcã ar fi cu cineva, gesturi pe care un om singur nu le face. Apoi bieþii oameni se aciuează pe undeva. Dispar ca niºte libãrci pe care le supãrã lumina.

Unul din ei mi-a fost coleg de clasã. De bancã, zice el - cu nu ºtiu ce interese. Am fost colegi pe vremea când nici unul din noi nu beam, ºi mergeam la crâºmã doar după chibrituri. Despre doi dintre ei nu ºtiu mãcar dacã-s mai mari sau mai mici decât mine, aºa îmbãtrâniþi ºi maceraþi cum apar, frãgeziþi de nesomn ºi alcool, deplasându-se ºovãitori pe drum, gata oricând sã se întoarcã la cel mai mic pretext. Uneori trãsãturile lor nu-mi mai spun nimic, pentru cã nu se mai bãrbieresc decât duminica. Pentru bãrbierit trebuie o mânã mai sigurã decât pentru ridicat paharul.

■

Post festum

Mihai Guþã

Amplitudinea în creºtere a Festivalului de Film Transilvania 2005 faþã din anii anteriori a devenit remarcabilã atât prin numãrul mult mai mare de spectatori (în jur de 20 de mii), cât ºi prin înmulþirea ecourilor din media. Un important numãr de publicaþii atât clujene, cât ºi naþionale au acordat atenþie evenimentului cinematografic desfãºurat pe plaiuri transilvane, iar la nivelul internetului aproape toate portalurile au postat noutãþi referitoare la filmele din festival. Rãmâne de admirat activatea de PR a organizatorilor, felul în care au promovat pe toate canalele media această ambiþioasã iniþiativã românească ºi buna folosire a resurselor de orice fel, de la cele geografice pânã la gestionarea sponsorizãrilor.

Cele mai multe articole de comentariu - alternative la cele prezentate în AperiTIFF, cotidianul oficial al festivalului, sau la cele de pe situl oficial al TIFF (www.tiff.ro) - sunt de gãsit totuºi doar pe internet. *Cinemagia.ro*, *agenda.liternet.ro*, *cineplus.ro* sunt doar câteva din acele locuri unde cel doritor de o altã pãrere asupra filmului proaspãt vãzut putea sã vadã opinii similare sau chiar sã se ia la harþã cu cei care au avut atitudini diferite despre aceeaºi producþie artisticã. De altfel publicaþiile de mai sus s-au întrecut în a prezenta cât mai bine cele întâmplate accentuând după caz prezenþa filmelor româneºti, competiþia dintre producþiile aflate în concurs, ori noutãþile ºi premierele.

AcTIFF este un alt site de acest tip, mult mai complet în abordare, apãrut ca o completare a site-ul oficial al Festivalului ºi deosebit tocmai prin finalitatea sa dedicatã exclusiv festivalului cu pricina. Alcãtuit de studenþii de la Jurnalism ºi de la Litere ai Universitãþii "Babeº-Bolyai" din Cluj-Napoca ºi adresat iniþial numai studenþilor de la Jurnalism, proiectul a fost susþinut de Catedra de Jurnalism a Facultãþii de ªtiinþe Politice ºi

Administraþie. Extrem de util ºi, la momentul actual, după încheierea festivalului, exemplar pentru o acþiune de monitorizare a unui eveniment media, situl cuprinde paginile unde puteþi gãsi (*www.revistatribuna.ro/tiff*) cronici de film, interviuri cu diverºi invitaþi ai festivalului, fotografii, precum ºi reportaje privind feluritele evenimente petrecute "în jurul festivalului".

■

30 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

aspiratorul de nimicuri

Cãmara cu poezii, acceleratul plastic ºi frageda mânie

Mihai Dragolea

Mai era o dimineaþã suspect de luminoasã, caldã ºi seninã pentru vremurile tulburi de acum; ºi se fãcea cã mergeam pe o strãduþã modestã, îngustã, ºerpuind modestã printre blocuri, cu marginile tivite cu limuzine de toate felurile. De pe o alee, înaintea mea, s-a ivit o tînãrã doamnã elegantã, de mînã cu propria-i progeniturã, un bãiat de clasa întîi, morocãnos-somnoros; grijulia mamã îl punea sã repete o poezea, un text prin intermediul cãruia copii promiteau, nu se ºtie cui, cum cã vor citi ºi vor reþinã diverse mesaje lirice; bãieþelul, simpatcic de dolofan ºi de somnoros cum era, se mai deºtepta preþ de douã versuri, moþãia tot atîtea minute, pînã îl scutura mama, sã se deºtepte ºi sã continue promisiunea liricã. Asta se întîmpla la o zi dupã ce, pe un trotuar, m-a reperat cititorul de contoare; strident, sã audã toatã lumea, m-a anunþat cã se mutã, trece de la garsonierã la apartament, în sfîrºit!, o camerã va fi biblioteca, va avea loc sã-ºi expunã tot tirajul celor cinci volume de poezie, tiraj încã înghesuit în cãmarã. Cum ar fi fost dacã cititorul de contoare mi-ar fi adus minunata veste chiar în dimineaþa cînd frumoasa mamã îºi punea fiul sã promitã cã va învãþa poezii?; sigur cã bãiatului încã adormit i-ar fi sãrit somnul auzind cã nenea are o cãmarã de poezii. Bine cã nu s-a întîmplat în acelaºi timp, copilul ar fi avut coºmare cu o cãmarã plinã ochi cu borcane care, în loc de dulceaþã sau murãturi, ar fi fost umplute cu foi pe care erau scrise poezii! De neînchipuit ce-ar fi fost în somnul bãiatului dacã l-ar mai fi ºi vãzut pe cititorul de contoare, uscat ca o stafidã, cu figura lui, crîncenã ºi de rãu bãnuitoare! Am uitat de fiul liric ºi de cititorul de contoare urcînd într-un tren accelerat, vagonul 7, loc 26; de locomotivã mã despãrþea doar un compartiment, încuiat cu lacãt, al "naºilor", mai eram ºi singur! Cum ar veni, eram chiar avangarda cãlãtorilor aflaþi în acea garniturã deloc curatã; nu era ceva neobiºnuit, dacã n-aº fi mers la o întîlnire organizatã de o asociaþie numita Ariergarda; potrivealã de toatã minunea!

Am fost avangardist pînã într-un orãºel, unde a apãrut o mãtuºã, femeie falnicã, zdravãnã, se întorcea de la piaþã, vînduse tot, avea douã sacoºe enorme, pline de recipiente goale; a þinut sã-mi spunã cã, deºi are 70 de ani împliniþi, n-are stare, sãptãmînal duce la piaþã tot felul, lapte ºi brînzã, smîntînã ºi ouã, cît o vor þine puterile (ºi aveau s-o mai þinã, dupã cît de falnicã ºi puternicã arãta), n-o sã se lase, mai ales cã-ºi gãsise chiar lîngã piaþa unde vindea, o gazdã foarte bunã, cît sta la acei pensionari de oraº se simþea ca acasã! Mai ales de cîteva luni, de cînd tot ea a lãmurit o situaþie foarte grea cu vecinii gazdelor ei, niºte nebuni. Âi impunãtoarea femeie, chiar dacã nu realiza cã suntem, amîndoi, avangarda garniturii accele-rat, mi-a povestit cum, un incendiu ºi ea, au lãmurit o situaþie foarte neplãcutã ºi primejdioasã. Trenul alerga ºi femeia povestea: pe actuala ei gazdã, o doamnã pensionarã care lucrase în comerþ, a cunoscut-o, desigur!, la piaþã, la cumpãrãturi; tare s-au plãcut atunci, ea a servit-o foarte bine, doamna a invitat-o acasã, ºi domnul a fost tare drãguþ cu ea; cum au vorbit ºi de una, ºi de alta, ei i-au propus sã înnopteze - cînd vine cu marfã - la ei, cã aveau apartament mare, erau singuri, fãrã copii; nu plãtea cu bani, le aducea din toate cîte o porþie, nu rãmînea la ei decît o noapte, chiar la sfîrºit de sãptãmînã, cã atunci era ºi piaþa mai bunã; ce-i chinuia pe acei oameni, mai ales la sfîrºit de sãptãmînã, erau vecinii de scarã, oameni fãrã nici un Dumnezeu, fãceau niºte chefuri grozave, mai cã nu puteai dormi, aºa tare dãdeau muzica, mai ºi dansau, þipau pe casa scãrilor, gazdelor ei le mai era ºi fricã, se ºi încãierau, cã beau pînã nu mai ºtiau de ei. Âi uite aºa, într-o sîmbãtã noaptea, n-a fost chef, era liniºte, dar era sã fie nenorocire: mult dupã miezul nopþii, pentru cã ea are somnul uºor, a simþit cã miroase a ars, s-a trezit de-a binelea ºi, pe bîjbîite, s-a dus cãtre uºa de la intrarea în apartament, gazdele ei nu simþiserã nimic, dormeau buºtean; a nimerit ochiul vizorului ºi-a vãzut cã iese fum negru pe la pragul apartamentului unde stau cheflii, ea n-a mai rezistat ºi a aprins lumina, i-a trezit ºi pe gazde, nu era joacã. Toþi trei s-au dus la uºã, au deschis, venea pe scãri un tînãr, era de la etajul dedesubt, simþise ºi el mirosul de ars. Din apartamentul chefliilor nu se auzea nimic, au început ei sã batã tare la uºã ºi sã strige, tînãrul chiar voia sã spargã uºa, sã vadã ce se întîmplã; totuºi, au auzit þipetele copiilor, ei au deschis ºi uºa, fata ºi bãiatul, tuºeau ºi þipau, era un fum sã-l tai cu cuþitul; cheflii nu erau acasã, nenorociþii, s-au bãgat în casã domnul ºi tînãrul, ei au descoperit cã se aprinsese linoleul de sub un reºou uitat de copii în prizã; era o nenorocire, au stins ei focul, dar toatã mobila a rãmas înnegritã ºi distrusã, iar copii, destul de mici, pe la zece ani, speriaþi grozav. Noroc cu ea ºi cu tînãrul, altfel putea sã fie un incendiu foarte mare, se puteau întîmplãri din cele mai rele. Au aflat cã bãrbatul era plecat din oraº iar femeia era dusã, cu o vecinã, la o petrecere, cã numai la aºa ceva îi sta mintea; dar la ce altceva te puteai aºtepta de la asemenea putoare, cã ea o ºtia din piaþã, avea tarabã cu haine, o vedea de fiecare datã împopoþonatã foarte tare, nu-i ardea nici sãºi vîndã marfa, tot timpul umbla de colo-colo, ba cu unul, ba cu altul, împreunã cu prietena ei de pe scarã, cea nelipsitã la toate chefurile. Aºa a fost, a trebuit sã fie incendiu ºi pagubã mare ca sã-ºi dea seama ºi bãrbatul ãla cã þine în casã o curvã din cele mari. A ºi scos-o din casã, a divorþat de ea, a fost martorã la proces; de atunci e liniºte pe scarã, la gazdele ei. Zdravãna femeie ar mai fi continuat povestea, dar trenul a ajuns în staþia unde cobora, o aºtepta feciorul, cu maºina. Am mai mers o bucatã de drum, pînã într-un oraº unde, datoritã schimbãrii de direcþie, s-a schimbat ºi locomotiva, numai bine ca sã ajung, fãrã sã mã mut, ultimul dintre pasageri, cu adevãrat ariergarda garniturii accelerat.

La capãtul cãlãtoriei, aºteptînd tîrziu prietenii la intrarea gãrii, pe niºte scãri, am vãzut o familie tînarã de þigani, el ducea pe umãr un sac mic de cartofi; cam în dreptul meu, s-a oprit, se certa cu nevasta; a pus sacul pe scãri, s-a aºezat lîngã el; femeia, cu cei doi copii mici alãturi a mai fãcut cîþiva paºi, apoi s-a oprit ºi se uita la bãrbatul rãmas pe scãri; l-a chemat sã continue drumul, omul se prefãcea cã nici mãcar n-o aude; ºi atunci a þopãit spre el bãiatul tatii, de vreo trei ani, desculþ, murdar cît cuprinde, dar vioi ºi chiar drãguþ; ajuns în faþa tatãlui supãrat, l-a somat scurt: "Hai, mã, vino odatã!"; asta de vreo trei ori, pînã cînd prichindelul s-a enervat, s-a propãpit în faþa bãrbatului, l-am vãzut cã-ºi agitã pumnii cît o cutie de chibrite ºi-i spune rãspicat: "Vino, mã, cã aºa-þi fut un pumn de te omor". Pe þigan l-a apucat rîsul, dar n-am mai vãzut ce-a urmat, veniserã prietenii care urmau sã mã preia din garã; meritam, chiar eram din ariergardã.

■

ex-abrupto

Papagali

Radu Þuculescu

Am fãcut o vizitã unui vechi amic ºi nu micã mi-a fost surpriza cînd am descoperit în bucãtãria sa strãmtã, cîteva colivii cu papagali pictaþi în cele mai nãstruºnice culori. Prietenul meu zîmbi îngãduitor mirării mele ºi, pentru început, mã invitã sã iau loc. L-am urmãrit cum hrãneºte micile pãsãri cîntãtoare cu salatã proaspãtãt, cu mei ºi morcovi. Vîra meticulos salata ºi morcovii între gratiile coliviilor iar meiul îl scurgea într-o micã tãviþã din tablã. Papagalii produceau zgomote vesele. Prietenul meu a scos apoi o sticlã burtoasã cu vin ºi, ºtiind cã ard de nerãbdare sã aflu, începu sã-mi explice pe-ndelete:

-- Papagalii, dragul meu, dupã cum bine vezi ºi tu, sînt pãsãri superb colorate, mici ºi cîntãtoare care-þi pot însuzfleþi zilele mohorîte. Existã ºi papagali mai mari, dar ãia sînt destul de blegi ca sã nu prezinte interes. Atîta timp cît se aflã în colivii, dacã-i observi cu atenþie, descoperi cã au urme de personalitate. Existã chiar ºi papagali melancolici! Papagaliþele sînt mai cochete ºi trag, din cînd în cînd, cu ochiul la vecinul din cealaltã colivie. Dacã le dai, însã, drumul îºi pierd orice urmã de personalitate. Se înºirã, ca pe aþã, pe bara galeriilor de la perdele ºi nu mai miºcã unul de acolo. Nu mai fac gãlãgie, nu se mai hîrjonesc, stau cuminþi, cam derutaþi ºi cam speriaþi. Abia aºteaptã sã fie vîrîþi înapoi în colivii. Sînt minunate pãsãrelele astea! Dacã ai puþinã rãbdare, reuºesc sã înveþe chiar ºi cîteva cuvinte. Te imitã perfect ºi nu riºti sã te contrazicã niciodatã. Te asigur, dragul meu, cã este minunat sã ai papagali în jurul tãu. Este liniºtitor, îþi tonificã încrederea în tine.

-- Prietenul meu a mai vorbit despre pãsãrile mici ºi colorate, despre intenþia de a face diverse împerecheri cu scopul obþinerii de exemplare cît mai colorate, care sã-þi încînte privirile. De asemenea, sã execute la comandã adevãrate mini spectacole acrobatice, adevãrate numere de circ. L-am ascultat pînã tîrziu în noapte, aprobîndu-l. Apoi mi-am luat rãmas bun de la el. Am ieºit în balcon ºi mi-am luat zborul.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Secolul lui Koestler ºi al Ninei Lugovskaia

Ing. Licu Stavri

• La editura parizianã "Calmann-Levy" a apãrut cartea lui Michel Laval *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siecle*. Principala tezã a acestui studiu monografic despre personalitatea unuia dintre marii autori politici ai secolului XX (prea puþin popularizat în România) este cã "de la sionism la comunism, trecând prin iluziile pacifismului antifascist, Koestler a ars toate ideologiile pe altarul spiritului critic". Paul-Francois Paoli, în recenzia din *Le Figaro litteraire*, îl compará pe Koestler cu eroul acestuia din *Cruciadã fãrã cruce*, Peter Slavek. Acesta, dându-ºi seama de caracterul sacrificial al angajãrii sale politice, îºi întreabã psihanalistul: "Cum poþi sã trãieºti fãrã sã aparþii nimãnui?" "Tu îþi aparþii þie însuþi, acesta este cadoul pe care þi l-am fãcut", i se rãspunde. Câþi au avut curajul sã se cãlãuzeascã dupã acest principiu în secolul ideologiilor, nu de mult încheiat?

• Pentru a sãrbãtori centenarul cunoscutului autor de romane poliþiste argotice Albert Simonin (1905 - 1980), editura parizianã "Cartouche" a republicat douã dintre eseurile axcestuia, *Lettre ouverte aux voyous*, apãrut iniþial în 1966 ºi *Le Savoir-vivre chez les truands*, din 1967. Rezultã din ele cã lumea borfaºilor anilor ºaizeci era guvernatã de legi asemãnãtoare cu ale 'oamenilor de bine', cã ºi printre ei se aflau la mare preþ onoarea, competenþa profesionalã, respectarea codurilor interioare. Simonin, creator al romanelor *Touchez pas au grisbi* ºi *Grisbi or not grisbi*, printre altele, cunoºtea bine lumea infractorilor (fusese ºofer de taxi, puºcãriaº, jurnalist, misit etc.) ºi mai ales limbajele lor cifrate, fiind caracterizat de cãtre Leo Malet drept un "Chateaubriand al argoului". Originalitatea lui Albert Simonin, afirmã Gerard Meudal în *Le Monde des livres*, constã în faptul cã a aplicat o retoricã foarte savantã unor subiecte considerate vulgare. Cele douã eseuri sunt, la rândul lor, considerate capodopere ale umorului negru.

• Ian Rankin este unul dintre cei mai bine vânduþi autori de romane poliþiste din Marea Britanie, situat printre primii zece autori de *best-seller*-uri. Cea mai recentã carte a sa, *Fleshmarket Close* (în traducere aproximativã, *Fundãtura Pieþii de Carne*) a cãºtigat The World Books Thriller of the Year Award. Autorul a primit de asemenea CWA Cartier Diamond Dagger Award (Premiul Pumnalul de Diamant Cartier al Asociaþiei Scriitorilor de Romane Criminale), pentru *opera omnia*. Rankin, scoþian de origine, este autorul unei serii de romane detective care-l au ca erou pe Inspectorul Rebus: *Knots and Crosses* (Noduri ºi cruci, 1987), *Hide and Seek* (De-a vaþi ascunselea, 1990), *Mortal Causes* (Cauze mortale, 1994), *Black and Blue* (Negru ºi albastru, 1997); *Dead Souls* (Suflete moarte, 1999); *Question of Blood* (O problemã de sânge, 2003). Nicholas Wroe aratã în *The Guardian* cã fenomenalul sãu succes se datoreazã faptului cã a întemeiat romanul criminal literar. Personajele au credibilitate, sunt umane ºi ne devin simpatice, mediul urban - de obicei Edinburgh sau Londra - este descris cu acurateþe naturalistã, dar ºi cu tuºe lirice, dialogurile sunt pline de umor ºi de subînþelesuri. Profesorul Stephen Knight de la Universitatea din Cardiff (o autoritate în domeniul romanului poliþist) considerã cã succesul lui Ian Rankin se explicã în mare mãsurã prin transplantarea în Anglia a tradiþiei romanului american 'hard-boiled' - dur - practicat de un Raymond Chandler sau Ross Macdonald. Deºi lucreazã pentru poliþie, John Rebus are multe dintre caracteristicile detectivului particular, în special singurãtatea esenþialã, amestecul de duritate ºi fragilitate, limpezimea principiilor etice. Ar fi poate timpul ca editorii noºtri sã-l descopere ºi sã-l traducã pe Ian Rankin.

• Cineastul spaniol Carlos Saura e prezent pe ecrane cu drama *A ºaptea zi*, în care rolurile principale sunt deþinute de Victoria Abril, Jose Garcia ºi Jose Luis Gomez. Într-un sat spaniol, douã familii se ceartã pentru pãmânt, dar Isabel, fiica familiei Jimenez, descoperã cã ura veche dintre cele douã familii are ca punct de plecare o poveste de dragoste sfârºitã tragic - aceea a unchiului ei, asasinat de fraþii Izquierdo pentru a o fi umilit pe sora lor Luciana, pe care promisese s-o ia de nevastã (rol interpretat magistral de Victoria Abril). Saura revine la drama psihologicã dupã o perioadã când a regizat mai ales filme dedicate dansului (*Tango*, *Salome*).

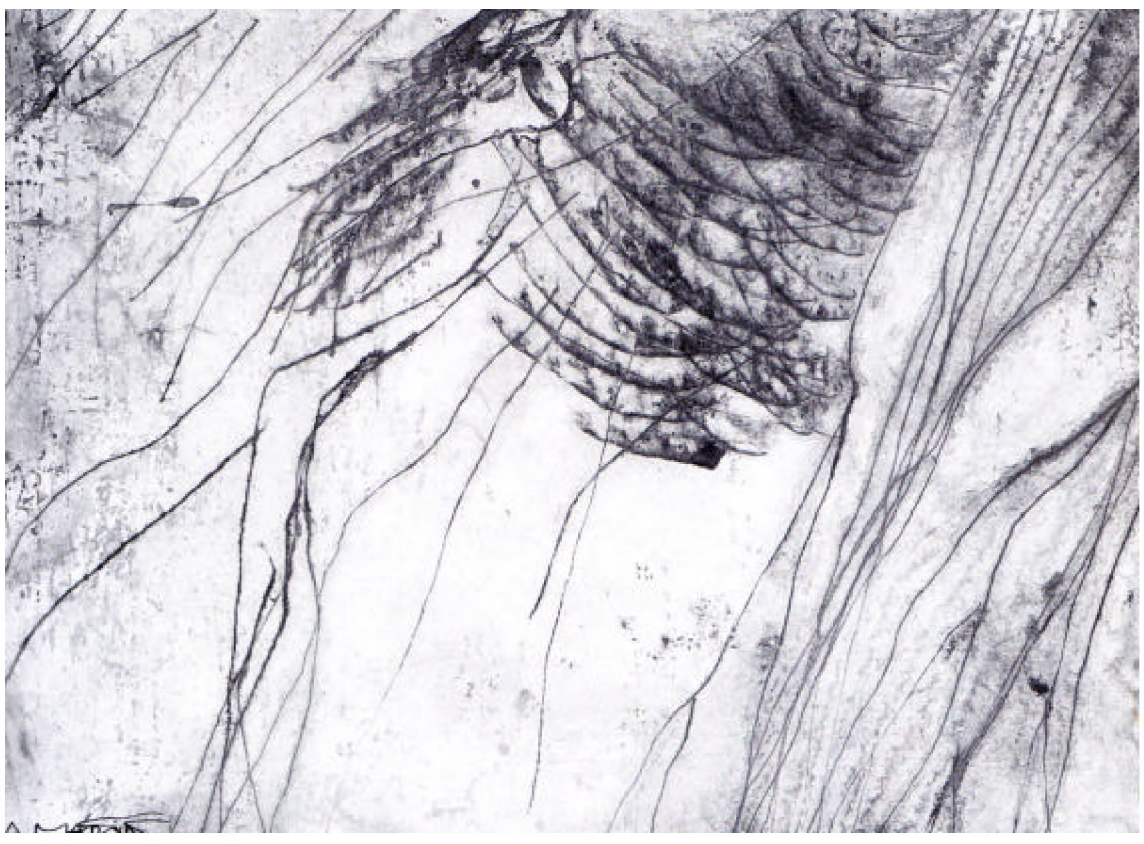
• Urmãtorul roman al lui Michel Houellebecq (cunoscut cititorilor români prin traducerea operelor *Les Particules elementaires* ºi *La Plateforme*) se va numi *La Possibilite d'une ille* ºi va apãrea la 1 septembrie 2005, pentru a fi, sperã editorul, Fayard, evenimentul major a ceea ce în Franþa se numeºte *la rentree*. Romancierul, care trãieºte în Andaluzia, a deconspirat acest lucru într-un interviu acordat revistei *Les Inrockuptibles*. În laconicul interviu amintit, Houellebeck se mulþumeºte sã spunã cã ºi acest roman, ca ºi precedentele trei, se va ocupa de oamenii obiºnuiþi (*l'humanite moyenne*), pentru cã *'plus tu es dans les choses moyennes universelles, plus c'est dur'*. Într-adevãr, foarte dur, îºi vor spune cititorii care îºi amintesc ºocul resimþit de pe urma lecturii *Particulelor elementare* ...

• Care sunt cele mai populare zece romane japoneze? Dupã site-ul Guardian Unlimited, ele ar fi urmãtoarele: 1. *Gerji* de Murasaki Shikibu (sec. XI); 2. *Kokoro* de Natsume Soseki (1914); 3. *Rashomon* (1915) de Ryunosuke Akutagawa; 4. *Unii preferã urzicile* (1928) de Junichiro Tanizaki (1928); 5. *Þara zãpezilor*, de Yasunari Kawabata (1947); 6. *Pavilionul de aur*, de Yukio Mishima (1956); 7. *Femeia nisipurilor*, de Kobo Abe (1962); 8. *Tãcerea*, de Shusaku Endo (1966); 9. *Deºteptaþi-vã, tineri ai unei epoci noi!* , De Kenzaburo Oe (1983); 10. *Pãdurea norvegianã*, de Haruki Murakami (1987). Observaþi ordinea cronologicã, nu valoricã, a înºiruirii acestor capodopere, alese de romanciera americanã (stabilitã în Marea Britanie) Julith Jedamus, care, în romanul ei de debut, *The Book of Loss* (Cartea pierderilor) investigheazã vieþile unui grup de femei ce trãiesc la curtea imperialã a Japoniei în secolul X, prin confesiunile diaristice ale uneia dintre ele.

• Revistele franþuzeºti (*Le Figaro magazine*) recomandã cãlduros romanul lui Vincent Crouzet *Rouge intense* (Roºu intens, în colecþia "Special Suspense" de la Albin Michel), un thriller 'nervos, care te face sã gâfâi' ºi totuºi scutit de stereotipiile romanului de aventuri. Având un profil atipic pentru un romancier - consultant în domeniul geostrategiei, expert în miºcãrile de gherilã ºi în zonele de crizã - Crouzet face studii de fezabilitate în Africa pentru multe companii multinaþionale. Romanul acesta are ca pretext epic goana dupã diamante - din Africa de Sud în Rusia, din Samarkand la Londra; o lume secretã, în care cerinþele pieþii se confundã cu ale statelor.

• La editura parizianã Robert Laffont a apãrut *Journal d'une ecoliere sovietique* de Nina Lugovskaia, preþioasã mãrturie despre anii crânceni ai stalinismului. Între 1932 ºi 1937, când a fost arestatã, Lugovskaia ºi-a încredinþat jurnalului nu numai aspiraþiile, bucuriile, tristeþile ºi speranþele de adolescentã, ci ºi sentimentele de urã sau disperare faþã de regimul în care trãia ºi din care dorea sã evadeze. Adolescenta, ne spune Diane Gautret în recenzia din *Famille chretiene*, a înregistrat totul, de la arestãrile nocturne la violenþa stradalã a miliþienilor ºi trupelor, de la actele de delaþiune la foamea ºi promiscuitatea din apartamentele în care se trãia în comun. Partea cu adevãrat impresionantã este cã jurnalele au fost gãsite în arhivele KGB-ului. Ce diferenþã între aceastã carte-mãrturie ºi literatura sovieticã de propagandã pentru tineret, gen *Vitea Maleev la ºcoalã ºi acasã*!

■



32 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

September Winds stârnind vârtejuri improvizatorice

Virgil Mihaiu

Grupul *September Winds*
la catedrala greco-catolicã *Schimbarea la faþã*

Paradoxal, în ultimul °i cel mai sumbru deceniu de ceau°ism sala de concerte a Casei Universitarilor din Cluj î°i fãcea un titlu de glorie din a programa nume importante ale jazzului mondial, de la funambulescul cvartet lituanian al poliinstrumentistului Vladimir Cekasin, pânã la sextetul *fusion* al trompetistului american Randy Brecker, sau de la inubliabilul trio suedez al pianistului Per Henryk Wallin, pânã la acel Bobby McFerrin al percuþiei-solo, pe numele sãu Günter Sommer. Contrastul dintre insuportabilul regim totalitar °i libertatea artisticã manifestatã pe scenã reverbera profund în con°tiinþa spectatorilor, care luau cu asalt cele aproape o mie de locuri disponibile. Cine °i-ar fi imaginat atunci cã dupã eliberarea de sub dictaturã edificiul-simbol al salvãrii prin muzicã, situat în inima citadelei culturale a Transilvaniei, va deveni impenetrabil tocmai pentru arta ce îi adusese atâta onoare? (C.U.C. î°i consolidase prestigiul prin identificarea cu destinul Filarmonicii Transilvania °i, implicit, cu ultravaloroasa ei orchestrã simfonicã).

În amintita perioadã, pe acea scenã a cântat °i unul dintre corifeii °colii improvizatorice de sorginte jazzisticã din Marea Britanie - saxofonistul Evan Parker. Pe atunci (dacã îmi amintesc bine, concertul s'a þinut în 1986), el fãcea parte dintr'un cvartet germano-britanic, împreunã cu pianistul Alexander von Schlippenbach, contrabasistul Paul Rogers °i bateristul Paul Lovens. Ei bine, în luna mai 2005, Parker a revenit pe tãrâmuri române°ti, graþie demersurilor întreprinse de muzicianul elveþian Jürg Solothurnmann. De câþiva ani, cei doi colaboreazã în cadrul cvintetului September Winds, din care mai fac parte Peter A. Schmid (iniþiatorul proiectului), Hans Anliker °i Reto Senn. Dupã 1989, Solothurnmann °i-a pus distinsele însu°iri personale în serviciul legãturilor jazzistice °i culturale dintre þara cantoanelor °i România. Realizãrile lui în acest domeniu ar putea face subiectul unei pasionante cãrþi. În cronica de faþã vã prezint reu°ita cea mai recentã a demersurilor sale.

Coordonat de cãtre pictorul-impresar Florin Liviu ªtefan °i a sa Fundaþie IntAct, turneul românesc al formaþiei *September Winds* a beneficiat de lãudabilul suport al instituþiilor elveþiene *Pro Helvetia*, *Fondation Suissa* °i *SIG*, precum °i de colaborarea Universitãþii de Artã °i Design din Cluj. Conceptul pe care îl pun în practicã membrii grupului este acela al creaþiei muzicale spontane, sau - dacã vreþi - al compoziþiei instantanee. Inevitabil, ei î°i asumã riscurile unui proces din care a fost eliminat recursul la o partiturã atent elaboratã în prealabil. Aventurã multiplã, în care riscurile sunt partajate între interpreþi °i spectatori. De la bun început, *September Winds* au considerat însu°i raportul dintre instrumenti°ti °i spaþiul predeterminat al acþiunii lor drept un factor decisiv în configurarea operei acustice. Primele douã albume SW au fost înregistrate în ambianþa hiperrezonantã a unui rezervor de apã °i a unei biserici. În timp, grupul s'a manifestat în varii spaþii non-convenþionale, cum ar fi hale industriale sau expoziþionale, curþi interioare ale unor clãdiri cu mai multe etaje, sau chiar bãile termale din Vals (zona Grisons din Elveþia).

Într'un fel, actuala crizã de spaþii concertistice corespunzãtoare ce afecteazã România i-a determinat pe cei cinci "exploratori muzicali" sã î°i adapteze performance-urile susþinute în þara noastrã la medii/situaþii foarte diverse: Sãptãmâna Muzicii Contemporane din Bucure°ti, Teatrul din Sfântu Gheorghe (cunoscut pentru apetenþa sa inovativã), un turn al cetãþii din Târgu Mure°, catedrala barocã (greco-catolicã) de pe Bulevardul Eroilor °i casa natalã a lui Matei Corvinul, ambele din Cluj, °i în fine Muzeul de Istorie din Sibiu. Am asistat doar la cele douã evenimente clujene °i, de aceea, mã voi referi în continuare la ele.

Ambianþa primitoare a bisericii greco-catolice, pãstorite de pãrintele Tudor Lazãr, pare a-i fi inspirat din plin pe oaspeþii no°tri. În genere toate piesele, interpretate în diverse formule, de la solo pânã la cvintet, au avut o tentã solemnã, lãsându-se impregnate de hieratismul presupus de sacralitatea ambianþei. Dupã cum îmi mãrturisise Solothurnmann înaintea concertului, un edificiu eclesiastic implicã asocieri ideatice cu spaþiul binecuvântat °i protector al matricei umane, o raportare la starea de beatitudine ce precede geneza. Probabil cã o arhitecturã mai bizantinizantã ar fi asigurat un coeficient sporit de ecou, dar chiar °i în condiþiile date reverberaþiile "sondate" de instrumente în cutia de rezonanþã a edificiului confereau o aurã magicã sunetelor. Dupã ce Jürg Solothurnmann a dat tonul recitalului printr'o emoþionantã litanie solisticã expusã pe saxofonul alto, au început sã se perinde insolitele combinaþiuni timbrale, în care subzistau reminiscenþe din istoria jazzului, coroborate cu referinþe la a°a-numita muzicã post-serialã. Nota specificã a muzicii purtând marca *SW* constã însã în a duce la limitã abilitatea de a genera lumi sonore proprii, în funcþie de inventivitatea individualã, °i - totodatã - ca reacþie imediatã la stimulii veniþi de la partenerii actului improvizatoric. Am admirat, astfel: capacitatea lui Solothurnmann de a se plia celor mai ... disjunctive solicitãri emise de colegii sãi; specialitatea lui Evan Parker - solo-ul prelungit, bazat pe tehnica respiraþiei circulare, în care miriade multifonice sunt împro°cate din saxofon, cu impetuozitate °i intensitate amintind de mesajele esoterice lansate prin trâmbiþele/tulnicele mãnãstirilor tibetane; lirismul condensat al duetului dintre taragotul rigurosului Peter A. Schmid °i clarinetul-bas mânuit de visãtorul Reto Senn; acþiunea a° zice "ecumenicã" a trombonistului Hans Anliker, zburând parcã pe aripi de înger printre stãri de spirit, genuri °i stiluri muzicale. În cazul lui Parker s'ar putea vorbi, de asemenea, de o extindere paroxisticã a tehnicii "fâ°iilor de sunet" (*sheets of sound*), impusã în jazzul modal de la mijlocul secolului trecut de cãtre John Coltrane. Prin reununþarea la tradiþionala secþie ritmicã (pian, bas, baterie), acþiunea concertatã a cvintetului *SW* aduce în prim-plan sonoritãþile instrumentelor cu ancie (saxofoane sopran, alto & tenor, clarinet-bas, clarinet, taragot), optând pentru un unic pendant din familia alãmurilor: trombonul. Existã anumite coduri la care recurg cei cinci pentru a da coerenþã fiecãrei piese, însã ele nu þin necesarmente de sfera strict muzicalã. Savoarea produsului final provine din jocurile savante între texturi, timbruri, densitãþi, linii melodice imprevizibile, dispersarea °i regruparea "snopilor sonori" etc.

Se subînþelege cã avem de-a face cu o artã elevatã, solicitantã, în rãspãr cu comercializarea la scarã globalã a muzicii din mass media începutului de secol 21. ªi totu°i, atunci când spectatorii ajung sã fie expu°i la aceastã esteticã alternativã, ei reacþionează cu realã empatie, a°a cum a demonstrat-o publicul românesc pe parcursul întregului turneu (aveau sã mi-o confirme în°i°i muzicienii). Binevenitã mi s'a pãrut, în context, iniþiativa lui Florin Liviu ªtefan de a-i invita pe oaspeþi sã susþinã, la sediul Universitãþii de Artã °i Design din Cluj, un atelier pe tema rolului improvizaþiei în artele contemporane. Au participat profesori °i studenþi din cadrul instituþiei, plus numero°i spectatori, ceea ce mi-a confirmat cã la Cluj flamura interesului pentru esteticile de ultimã orã arde în continuare (m'a dezamãgit doar absenþa unor "predicatori" ai avangardismului, care se plâng cã nu existã destule evenimente de gen, dar care nu se deranjează sã participe la atunci când ele chiar se întâmplã). Celor prezenþi le-au fost înmânate foi albe, pe care î°i puteau transpune ideile plastice sugerate de exemplificãrile muzicale *live*. De data asta, *September Winds* au propus piese în genul celor de pe albumul lor apãrut în 2005 la Leo Records/Londra: Peter A. Schmid le-a denumit *Short Stories*, dar Solothurnmann a sugerat termenul generic *Sketches* (=schiþe), care în engleze°te poate fi aplicat atât unor forme muzicale cât °i plastice, iar în românã denotã °i o formulã narativã. Pictorul Andor Kömives °i-a prezentat câteva lucrãri din anii dictaturii, a cãror genezã a fost stimulatã de sentimentul eliberãrii prin jazz. Dezbaterile, moderate de eruditul Jürg Solothurnmann, mi-au reconfirmat convingerea cã muzica improvizatoricã (pe care °coala britanicã °i-o asumã ca pe o realizare °i afirmare a propriei identitãþi) reprezintã astãzi o componentã inconturnabilã a marelui jazz. Doar printr'o acceptare reciprocã °i prin întrepãtrunderea lor germinativã, aceste douã tipuri elevate de muzicã vor putea face faþã asalturilor subculturale de care sunt ameninþate.

Disponibilitatea rectorului Ioan Sbârciu de a promova interferenþele dintre artele contemporane este demnã de elogii. Sincer vorbind, a° fi încântat sã pot constata o deschidere similarã printre adepþii literaturii, sau chiar printre cei ai artei sunetelor...

■

Black Pantone 253 U

Blaga, Shakespeare, Ionesco

Claudiu Groza

Comentez în acest număr al Tribunei *trei spectacole pe care, din diverse motive - mai degrabă subiective, trebuie să recunosc - nu le-am analizat la vremea premierei lor. Fiecare este, în felul său, semnificativ pentru orientările teatrale transilvane ale prezentei stagiuni. Aºadar:*

Ivanca de Lucian Blaga
Regia: Anca Bradu
Scenografia: Adriana Grand
Miºcarea scenică: Mălina Andrei
Muzica: Cornel Þăranu
Cu: Anton Tauf, Ionuþ Caras, Eva Criºan, Viorica Mischilea etc.
Teatrul Naþional Cluj-Napoca
Data premierei: 5 mai 2005

Ivanca a fost prezentat în cadrul Festivalului Internaþional "Lucian Blaga", ca proiect de revalorizare scenică a operei dramatice blagiene, cu ocazia împlinirii a 110 ani de la naºterea scriitorului. Publicul premierei a fost alcătuit predilect din participanþii la festival, încât aplauzele entuziaste erau previzibile. Totuºi, ca produs teatral adresat marelui public, *Ivanca* este un semi-eºec.

Întâi de toate, pentru spectatorul mediu, cel care nu a mai avut contact cu dramaturgia lui Blaga din ºcoală, spectacolul este inaccesibil. Trama dramatică e pâcloasă, fracturată, incoerentă. Trauma interioară a lui Luca nu se susþine, frământarea sa părând alimentată mai degrabă de o stare psihic-patologică. Figura Tatălui îngroaºă această senzaþie, pe când cele două personaje feminine - care ar fi trebuit să asigure *pivotarea* acþiunii scenice - sunt nepermis estompate. Ambiguu e ºi comportamentul lui Dinu, prietenul lui Luca, relaþia dintre cei doi marcând prevalent un *antagonism*, o stare conflictuală din care empatia e eliminată. În bună măsură, din păcate, sincopele ºi ezitările scenice se datorează unei lecturi regizorale superficiale. Regizoarea Anca Bradu a părut să marºeze pe planul semantic vertical în dauna celui orizontal, al *story*-ului dramatic. Însă, deºi acest plan de profunzime e pe alocuri vizibil, *interacþiunile* dintre personaje lipsesc, astfel că fiecare protagonist pare să evolueze "în legea lui", iar spectatorul nu sesizează declanºatorul stărilor dramatice. Unicul moment de frumoasă picturalitate al spectacolului a fost cel în care Luca îºi "vede" strămoºii, într-o scenă de extracþie parcă suprarealistă.

Actorii s-au achitat decent de partiturile primite, deºi Anton Tauf (Tatăl) tinde să-ºi manierizeze supărător modul de abordare al rolurilor iar, pe de altă parte, Eva Criºan (Ivanca), Viorica Mischilea (Slujnica) ºi Cătălin Herlo (Dinu) au fost obligaþi de concepþia regizorală să evolueze *în penumbră*. Oarecum paradoxal, spectacolul se susþine prin scenografia inspirată a Adrianei Grand ºi prin muzica plină de dramatism a lui Cornel Þăranu.

Ivanca e un spectacol cu mizã din nefericire conjuncturală, care nu va avea nici un impact public. Un simplu gest ocazional de recuperare culturală.

Operele complete ale lui Wlm ªxpr de Jess Borgeson, Adam Long, Daniel Singer
Adaptarea: Petre Bokor
Regia: Marian Negrescu
Miºcare scenică: Cristian Iacob
Muzica: Annamaria Manfredi
Cu: Valeriu Doran, Radu Botar, Marian Negrescu
Teatrul de Nord Satu Mare/Teatrul Municipal Baia Mare

Un fel de *Fals tratat pentru uzul spectatorilor dramatici* ar putea fi considerat acest spectacol iconoclast, al cărui scop - mai mult sau mai puþin declarat - este reapropierea publicului de opera shakespeariană. Piesa e prezentată în caietul-program drept "o glumă ingenioasă" care propune "o lectură rapidă, în stilul unui fast-food artistic" a creaþiei dramaturgului englez. Iar spectacolul respectă întrutotul această "reþetă", cu toate deliciile ºi riscurile hranei de fast-food.

Cinematografic vorbind, *Operele complete...* e un traveling alert prin toate - sau aproape toate - celebrele piese ale lui ªxpr, în formule actoriceºti diferite: tragediile sunt jucate precum niºte comedii, feeriile precum telenovelele, dramele precum comediile, într-un amalgam funambulesc presărat cu interludii interactive actori-spectatori ºi momente de improvizaþie. Un întreg arsenal de mecanisme de seducþie a spectatorului, însă nu o seducþie hipnoticã, ci una evident conºtientă. N-au lipsit inflexiunile parodice la adresa societăþii de consum, dansurile hip-hop, aluziile - uneori grosiere - cu tentă sexuală sau chiar vagi aluzii cu iz politic - ºi acestea, din păcate, cam nepotrivite în context. Am sesizat pe alocuri o uºoară trivializare a discursului scenic, datoratã, poate, "tradaptării" lui Bokor, nu mereu inspiratã ºi echilibratã.

Ritmul reprezentaþiei clujene a fost inegal: unele secvenþe au fost cam diluate, altele cam *cãznite*, actorii părând să susþină forþat temperatura *show*-ului. Totuºi, publicul - 90% adolescent - a trecut peste astfel de nuanþe ºi a rezonat sincer ºi participativ la excursul dramatic. Cei trei actori au jucat cu mare poftă, în ciuda uºoarei oboseli decelabile de câteva ori. Mobilitatea interpretativă a protagoniºtilor - un real exerciþiu de virtuozitate actoricească, dincolo de imperfecþiuni - meritã remarcatã.

Operele complete... este un spectacol *de consum*, bine jucat, bine gândit regizoral. Mai puþin împlinit ca scenariu dramatic, însă. Poate că o "tradapatare" mai cuminte ar fi fost de dorit. Pentru că, în context, am îndoieli că puberii spectatori vor citi vreodată Shakespeare cu ochii limpezi. Totuºi, ca *obiect teatral*, spectacolul rezistă. Cu succes.

Omul cu valizele de Eugene Ionesco
Traducere: Dan C. Mihăilescu
Regia: Alexandru Dabija
Scenografia: Cristian Rusu
Cu: Cornel Răileanu, Cristina Pardanschi, Anca Dămăcuº, Sebastian Marina, Narcisa Pintea, Leonard Viziteu, Ariana Presan, Cornel Miron, Adrian Cucu
Teatrul Municipal Turda
Data premierei: 6 mai 2005

Un Paris diluvial, fluid, oniric, prin care oamenii alunecă crepuscular. Un soi de *mare interioară* - cu toate conotaþiile sintagmei -, prin care tu însuþi pluteºti, într-un sinuos traseu ontologic: înapoi-înainte, departe-aproape. Poþi să-þi fii însuþi alogen... Să te cauþi cu disperarea cvasi-comică, cvasi-tragică de-a nu te mai găsi. Să te redescoperi precum un copil chircit de frica neºtiutelor ameninþări dinafară, ori precum un adult copleºit de năuca, dar atât de terifianta incoerenþă a *sis-*

Omul cu valizele

temului. Oricare sistem. Deºi zbuciumată, marea interioară permite oglindirea. Chiar dacă-þi vezi chipul hidos, deformat, de nerecunoscut.

Deºi par să inaugureze un eseu poetic, rândurile de mai sus reprezintă exact senzaþiile pe care le-am avut privind *Omul cu valizele*. Pentru că, aºa cum am scris odată, am învăþat să mă port, în sala de teatru, precum un oarecare spectator, lăsându-mi la garderobă platoºa, coiful ºi armele critice. Am *simþit*, astfel, un spectacol care te aspiră, te integrează organic, oricât de reticent ai fi.

Alexandru Dabija a filtrat textul ionescian printr-un soi de *caleidoscop*, înlăuntrul căruia culorile, ipostazele se preschimbă mereu. Călătoria pariziană seamănă unui voiaj îndelungat printre/peste mări ºi þări, iar Sena joacă rolul unui pseudo-Styx, care-ºi are, fireºte, luntraºul. Cu excepþia Primului Bărbat, nici un personaj nu-ºi păstrează identitatea precisă. Fluiditatea cronotopică îºi află complementul într-o fluiditate a ipostazelor alteritãþii. Călătoria nu mai înseamnă doar regăsirea unor locuri ºi vremuri uitate/estompate, ci ºi interacþiunea, întâlnirea cu aceiaºi *ceilalþi*. Lumea e finită, pare să spună spectacolul. În chipurile dimprejur descoperim aceiaºi oameni, oricât de diferită le-ar părea înfãþiºarea. De aici ºi buimăceala eroului, care consumă, pe rând, amintiri/trăiri/situaþii din cele mai bizare, de la momente de familie la traume ale spaþiului concentraþionar, toate marcate, prin acea fluiditate acvatică de care pomeneam, de un halou al irealităþii. Fie că se petrec pe stradă, într-un birou administrativ ori la balamuc, scenele acestea par oarecum suspendate într-un orizont mai-mult-decât absurd. *În pragul* realului, aº spune.

Deºi extrem de coerent ca discurs scenic, *Omul cu valizele* îmi pare foarte greu de rezumat/povestit. El trebuie receptat senzorial, precum o experienþă intimă. E modalitatea cea mai potrivită, cred, pentru ca mesajul său să ajungă la spectator.

Alexandru Dabija a oferit fiecărui actor - cu excepþia lui Cornel Răileanu (Primul Bărbat) - mai multe partituri. Dincolo însă de ingenioasa rezolvare regizorală a cerinþelor piesei, această provocare a pus în valoare ºi o excelentă disponibilitate a interpreþilor de a se acomoda firesc cu toate personajele jucate. Teatrul din Turda, a demonstrat acest spectacol, are o *echipă* de luat în seamă ºi care poate oricând furniza surprize. De remarcat, totodată, scenografia de mare impact vizual a lui Cristian Rusu, care a potenþat foarte bine *miza* piesei.

Omul cu valizele este, sunt convins, unul din *evenimentele* actualei stagiuni teatrale. Rămâne ca diversele jurii să confirme acest lucru. Personal, ca un critic apropiat de mulþi ani de teatrul turdean, consider că, de-acum, revirimentul acestui teatru s-a transformat dintr-un proiect într-o indiscutabilă certitudine.

■

Black Pantone 253 U

5. Chaplin

Marius ªopterean

Când în mai multe articole destinate artei filmului mut Elie Faure vorbea despre Charles Chaplin, acesta realizase aproape 70 de filme de scurt metraj în patru ani, începând cu anul 1914. Asta însemna peste 100 de bobine de film. Adicã aproape 1.000 de ore de cinema. Puse cap la cap, aceastã cantitate de peliculã însemna în jurul a 40 de filme. Împãrþind cifra la patru ani revin în medie circa 10 lung metraje pe an. Adicã un lung metraj pe lunã. Comparativ cu nouã lung metraje fãcute între 1923 °i 1957, calculul, chiar °i relativ, þinând cont de un criteriu de ordin tehnic (viteza de derulare a peliculei în aparatul de filmat era de 18 m/secundã faþã de astãzi, 24 m/secundã), ne indicã o nebunescã, goliaticã °i infinitã putere de muncã. Cazul de prolificitate este unic în rafturile istoriei cinematografiei universale. În memoriile lui, aceastã ardere Charles Chaplin °i-o explicã, modest °i echilibrat, prin energia tinereþii unui simplu emigrant care dorea sã se afirme, pe de o parte, °i prin extraordinara forþã de seducþie pe care cinematograful o exercita asupra sa, pe de altã parte. În anul 1918, anul de care vorbim, Chaplin nu crease încã *Piciul*, film considerat pe drept capodopera absolutã a operei sale cinematografice, iar marile lui lung metraje, de la *Parizianca* la *Goana dupã aur*, *Luminile oraºului*, *Dictatorul* sau ultimul sãu film, *Un rege la New York*, realizat în 1957, mai aveau de aºteptat.

Prin urmare, în 1918 Elie Faure spune despre Charles Chaplin: "Un om - unul singur - a înþeles arta filmului în chip desãvârºit. Un singur om °tie sã se foloseascã de ea ca de o claviaturã cu mai multe planuri unde toate elementele sentimentale °i psihologice care determinã atitudinea °i forma fiinþelor concurã, pentru a încredinþa numai expresiei cinematografice desfãºurarea complexã a aventurii lor lãuntrice."

Revenit în octombrie 1912 pe pãmânt american, pentru a doua oarã în ultimii trei ani - Charles Chaplin hotãrãºte sã se rupã de celebra trupã de teatru londonezã *Karno*, cu care se afla într-un turneu prin mai multe oraºe ale Americii, °i sã se alãture descoperitorului sãu, Mack Sennett, care la acea orã crea prima °coalã comicã americanã. Acesta era directorul casei de producþie *Keystone* la Los Angeles, societate creatã de *New York Picture Company*. De altfel celebrul comedian îl observase pe Chaplin încã cu un an înainte °i încercase sã-l reþinã. Asta nu fãcea decât sã confirme bãnuielile managerului trupei *Karno*, Alfred Reeves, cum cã Chaplin va pãrãsi teatrul °i Anglia pentru cinematograful din Statele Unite. În acei ani foarte mulþi dintre actorii de comedie europeni se îmbarcaserã pentru America atraºi de promisiunile noii arte care se nãºtea. De altfel, ca o ironie a sorþii, curând dupã dezinte grarea trupei *Karno* din Londra, Alfred Reeves se întoarce în America unde va deveni, pânã la sfârºitul vieþii lui, coordonatorul producþiei la toate filmele lui Chaplin.

În anul în care Elie Faure fãcea afirmaþia de mai sus, Chaplin realiza primul *making-of* al cinematografiei universale. El se numeºte *How to make movie in 1918* °i ne aratã construcþia studiourilor lui Chaplin precum °i viaþa acestuia de zi cu zi. În filmuleþul de care vorbim, vedem studioul lui Chaplin care se ridicã peste noapte, vedem casa acestuia, o casã impunãtoare pe ale cãrei scãri din marmurã Chaplin dispare în interior, îl vedem cu servitori roind în jurul sãu, asistând la curãþarea piscinei, la nenumãratele indicaþii regizorale date unei trupe de actori pentru pregãtirea unui nou film etc. Imaginile conturează profilul unui tânãr - Chaplin avea 29 de ani - jovial, bogat, surâzãtor, un om cãruia sintagma *american dream* îi venea ca o mãnuºã. Doar patru ani i-au trebuit lui Chaplin sã ajungã aici, patru ani pentru a scãpa de foame, mizerie, de amintirile dureroase ale unei tragice °i paradoxale copilãrii. De altfel, într-o statisticã fãcutã opt ani mai târziu, în 1926, pe lista primelor zece vedete cu cel mai mare salariu anual îl gãsim pe Charles Chaplin pe locul doi (cu un venit de 1.500.000 dolari) dupã Harold Lloyd (2.000.000. dolari), într-o perioadã în care în California se putea trãi decent cu 100 de dolari pe lunã.

Celebrul producãtor de filme Hal Roach - inventatorul lui Harold Loyd, Charlie Chase °i mai ales descoperitorul, în 1926, al cuplului Stan °i Bran - spunea la bãtrâneþe, în 1964, cã "marii comici reprezintã sau înfãþiºeazã copii °i lucruri pe care le fac copiii". Doar cã la Charles Chaplin aceastã acþiune de *reprezentare* a fost dublatã de o abruptã °i violentã conºtiinþã a tragicului. Ea însãºi fiind rezultanta unei copilãrii profund chinuite °i nefericite. Anii când, ca într-o serie de *duble filmice* absurde °i nemiloase, era dat afarã de portãrei din locuinþe sordide, când mama sa, Hannah, îl trimetea la cunoºtinþe sau prieteni: "Du-te la familia McCarthy °i rãmâi la ei la cinã. În casã nu mai este nimic de mâncare.", °i-au pus amprenta, mai târziu, într-un mod fãrã echivoc asupra creaþiei sale.

Milioanele de dolari ce vor veni dupã 1914, faima de a fi adulat °i aclamat oriunde mergea pe întinsul pãmântului american sau european, faptul de a fi comparat de istorici de artã, de sociologi, de publicul obiºnuit, de admiratori, cu Shakespeare, cu Don Quijote, cu Moliere, aura sa de indiscutabilã vedetã, de *one show man* genial °i absolut al cinematografiei universale potenþa °i mai tare umbrele, temerile, spaimele trecutului sãu, ale copilãriei sale mizere. Toate în fapt se reduceau la spaima, teroarea de a *nu mai pierde*. Peste ani, încununat cu aura geniului, el totuºi va spune cu amãrãciune: "În zilele acelea de demult mã luptam cu foamea °i cu teama de mâine, cu permanenta teamã a zilei de mâine. Nici un fel de prosperitate nu-mi va alunga vreodatã aceastã teamã. Sunt ca un om hãituit de o fantomã, fantoma sãrãciei, fantoma lipsurilor". Mai târziu, la Londra, cu ocazia susþinerii unei conferinþe de presã, însoþit de iubita sa, May Reeves, Chaplin i se destãinuie acesteia într-un °ir de amintiri care vor deveni mai târziu o carte: "La fiecare patru sãptãmâni eram daþi afarã din locuinþã pentru cã nu aveam niciodatã cu ce plãti chiria. De fiecare datã trebuia deci sã ne facem bocceaua °i sã cãrãm în spate, la noua locuinþã, saltelele °i scaunele. Îmi arãtã o cocioabã dãrãpãnatã în faþa unui teren viran unde se aruncau gunoaiele. Mi-am petrecut deseori noapte acolo când eram alungaþi din locuinþã. Preferam însã sã dorm pe bãncile din parcuri". Copilãria sa, sinonimã cu Frica de a nu avea de mâncare, Frica de a nu-°i pierde acoperiºul, Frica de a dormi pe bãnci prin obscurele parcuri ale Londrei, Frica de a nu-°i pierde iubirile, Frica de poliþie, Frica de durere, Frica de singurãtate, FRICA DE ABSOLUT ORICE -- toate acestea vor deveni teme fundamentale ale uneia dintre cele mai originale °i seducãtoare tragi-comice opere cinematografice din toate timpurile.

Realizarea capodoperei sale *Piciul* se va constitui într-o piatrã de hotar. Cu acest film va spune adio unei scurte, ardente °i extraordinar de prolifice perioade din cariera sa artisticã °i va intra în febra lung-metrajelor. Acest film se naºte, dincolo de imensul sãu fundament autobiografic - asemeni celorlalte pelicule fãcute pânã acum -, din stanislawskianul *dacã* °i din complexul arhitectural de semne ale artei pantomimei. Când în 1919 Chaplin aflã de existenþa unui copil minune, el se întreabã: "Ce s-ar întâmpla dacã aº asocia imaginea mea cu cea a unui copil, ce s-ar întâmpla dacã Charlot ar apãrea alãturi de un copil?". Indirect Chaplin realizează cã pentru povestea ce urma sã o filmeze el nu cautã un copil oarecare, ci pe sinonimul lui din copilãrie. Pe micul Charles Chaplin. Îºi cautã aºadar o dublurã, o imagine a ceea ce el reprezenta în copilãrie, acea figurã de *Pici* profund dikensianã, bântuind flãmând strãzile mizere ale cartierelor sordide din sudul Londrei. Merge aºadar la teatrul de revistã *Orpheum* °i îl gãseºte pe micuþul Jackie Coogan, viitorul °i primul copil minune al istoriei cinematografiei universale. Primul tur de manivelã urma sã aibã loc pe data de 7 ianuarie 1920. An imperial. An în care aveau sã se nascã Federico Fellini, Giuletta Masina, Toshiro Mifune °i Mickey Rooney. Toþi profund recunoscãtori de-a lungul carierei lor cinematografice lui Charles Chaplin °i operei acestuia.

(Continuare în numãrul urmãtor)

■

Black Pantone 253 U

sumar

bloc-notes
Marian Barbu: Despre cărţi americane • 2
editorial
Silviu-Lucian Maier: 3 ipostaze ale domnului TIFF • 3
cartea
Mihaela Mudure: Topârceanu în engleze°te • 4
Alexandru Jurcan: Jurnal pentru un delfin • 4
comentarii
Ilie Rad: Octav Vorobchievici: Cu Lucian Blaga în Portugalia • 5
imprimatur
Ovidiu Pecican: Rozul plăcerilor incandescente • 7
telecarnet
Gheorghe Grigurcu: Centenar Sartre • 8
grafii
Mircea Muthu: Trivialul • 9
primim la redacţie
Comunicat de presă • 9
sare-n ochi
Laszlo Alexandru în dialog cu Mircea Petean: Vorbind despre Dante • 10
incidenţe
Horia Lazăr: Reîntoarcerea diavolului • 11
eseu
Dan Rujea: Unamuno revizitat • 13
poezie
ªtefan Bolea: Dor/violenţe • 14
masă rotundă
Misiunea naţională a literaturii... o temă demodată? • 15
film
Festivalul Internaţional de Film Transilvania ediţia a IV-a • 19
în dezbatere: psihanaliza
Irena Talaban: Etnopsihiatria °i universul invizibil • 23
reportaj & antropologie
Bianca Felseghi: Femeile de miner. Viitor la 4000 de metri în Cizma • 25
interviu
De vorbă cu David Foenkinos: "Nu cred că totul a fost spus în literatură..." • 27
filosofie
Mircea Muthu: Remeber Paul Ricoeur (1931-2005) • 28
Ion Pop: Conceptul °i trăirea • 28
Paul Ricoeur: Discurs de mulţumire la acordarea titlului de Doctor Honoris Causa din partea Universităţii "Babe°-Bolyai" din Cluj • 29
tutun de pipă
Alexandru Vlad: Apostaţii • 30
www.cultura
Mihai Guţă: Post festum • 30
aspiratorul de nimicuri
Mihai Dragolea: Cămara cu poezii, acceleratul plastic °i frageda mânie • 31
ex abrupto
Radu Puculescu: Papagali • 31
flash-meridian
Ing. Licu Stavri: Secolul lui Koestler °i al Ninei Lugovskaia • 32
muzică
Virgil Mihaiu: *September Winds* stârnind vârtejuri improvizatorice • 33
teatru
Claudiu Groza: Blaga, Shakespeare, Ionesco • 34
1001 de filme °i nopţi
Marius ªopterean: 5. Chaplin • 35
plastica
De vorbă cu arti°tii austrieci Martin Anibas °i Cordula Bosze: Sinergii plastice & muzicale • 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989, nr. 146. Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Sinergii plastice & muzicale

De vorbă cu arti°tii austrieci Martin Anibas °i Cordula Bosze

Recent a avut loc vernisajul expoziţiei reputatului artist austriac Martin Anibas, la Galeriile U.A.P., filiala Cluj. Cordula Bosze este muziciana care a contribuit la reu°ita evenimentului prin inspirate improvizaţii la flaut, pe marginea lucrărilor artistului.

Pe nesimţite, în răstimpul organizării acestei manifestări artistice, s-a înfiripat °i un dialog complementar cu cei doi arti°ti austrieci.

Livius George Ilea: -- Aţi mai fost în România?

Martin Anibas: -- Este pentru prima oară când venim aici. Auzisem multe despre ţara Dvs. °i eram foarte interesat să fac o expoziţie în România. Cred, ca artist, că este extrem de important să cuno°ti ţări noi, oameni noi, să vii în contact cu alţii. O expoziţie implică întotdeauna °i un formidabil potenţial de comunicare.

-- C.V.-ul tău consemnează un impresionant periplu expoziţional prin majoritatea ţărilor europene, desfă°urat constant din 1987, într-un ritm tot mai alert. Cum ai început?

-- Am urmat cursurile Universităţii de Artă din Viena, la Maria Lassing. O °tii? Începusem de foarte tânăr să lucrez, câteva linii, tu° negru pe hârtii de mici dimensiuni. Lucrări abstracte, o lume a sentimentelor, în care poţi găsi uneori °i figuri.

-- Este vorba de imaginaţie? Cineva spunea că artistul nu este atât cel care exprimă lumea cât impune o lume...

-- În faţa unei lucrări fiecare trebuie să se găsească liber de a-°i găsi singur interpretarea sa. Despre filmele mele de animaţie, care se nasc din imagini abstracte care nu au o poveste, un subiect, eu nu vorbesc, nu încerc să explic prin altceva interioritatea mea. Trebuie să le vezi °i să găse°ti ce vrei în ele. Nu cred nici măcar că ar trebui să poarte povara unui titlu. Ele n-au, cum a° putea să-ţi spun, o istorie.

-- Sunt metafizice?

-- Cu certitudine, pot să spun despre ele că sunt imagini lucrate pe film de 16 mm °i rulate cu 20 de fotograme pe secundă... Alături de mine, publicului îi revin "improvizaţiile de interpretare".

-- Oamenii, chiar °i arti°tii, caută răspunsuri, să genereze un feed-back. Succesul este °i el un răspuns.

-- Nu mi-am propus niciodată să lucrez pentru a vinde. Ceea ce fac este doar pentru mine. Desigur, pot °i câ°tiga bani, dar nu aceasta a fost intenţia.

-- După cum îţi aperi °i dreptul tău la o deplină libertate de exprimare. Cum te-a susţinut familia în alegerea ta?

-- M-am născut într-un mic orăşel austriac de pe graniţa cehă, cu oameni sărmani, fermieri; nu era u°or să te gânde°ti la o carieră artistică. Tatăl meu, care era fierar, nu era foarte încântat de o astfel de ...? meserie...

-- Neserioasă, pentru un bărbat adevărat...

-- Până la urmă a acceptat °i este foarte bine. Desigur, oamenii voiau să-ţi câ°tigi existenţa din ceva, să ai o slujbă bună, dar am realizat că aceasta este posibilitatea mea de a exista °i nu m-am mai oprit niciodată. Am mai rămas °apte ani cu părinţii, predând desenul la °coală, era greu, dar bine, apoi m-am mutat la Viena. Aveam 27 de ani, eram destul de bătrân pentru a-mi începe studiile.

-- Cum te-ai raportat la generaţia de arti°ti contemporani austrieci?

-- De pe la 20 de ani mă interesa °i ce făceau ceilalţi. Vedeam că fiecare caută, încearcă... aveam °i eu un loc.

-- După absolvire ai trăit din artă?

-- Foarte greu. Cel mai important lucru este să fii consecvent în ceea ce lucrezi; nu este important să te schimbi, să faci ce crezi că le place oamenilor. Important este să faci lucrurile în felul tău.

-- Ai avut enorm de multe expoziţii. Cum ai fost receptat?

-- Întotdeauna pozitiv. Am un stil personal, trăit, ca să mă exprim a°a. Pictez foarte repede. Este mai sincer, mai direct, îmi place. Nu sunt interesat de artele alternative, instalaţii, etc. Ca tehnică folosesc acuarela °i tu°ul negru, culoarea nu este foarte importantă pentru mine. Fac °i pictură în ulei dar nu mă recunosc în ea.

-- Cu ce arti°t te consideri solidar?

-- Cu toată lumea. Sunt atât de multe stiluri, nu este u°or să te faci remarcat.

-- Cum te raportezi la tradiţie?

-- Întotdeauna, în fiecare nouă modalitate de exprimare vizuală pe care ajung să o cunosc, mă descopăr pe mine.

-- După un timp, îţi mai rămâne în memorie starea iniţială, "întâmplarea" care a iscat o lucrare fără titlu, fără "poveste"?

-- Negre°it.

-- O lucrare a ta o generează pe următoarea, se perpetuează.

-- Uneori am o idee, dar de cele mai multe ori ea vine de la o altă lucrare, după cum decurge °i o văd eu atunci.

-- Cum îţi organizezi lucrul?

-- Totdeauna lucrez noaptea; e lini°te, nu-i nimeni împrejur.

-- Nu te derajează lumina artificială?

-- Cum spuneam, culorile nu-s atât de importante în ceea ce fac. Uneori vreau să las doar o urmă de culoare, mică, un punct, o simt doar.

-- Nu te ajută culoarea?

-- Depinde cum o înţelegi. Uite, am multe culori aici [îmi arată o lucrare cu treceri subtile între negru °i alb, cu vagi umbre de culoare, aproape imperceptibile]. Îmi place mai mult alb-negru.

(*continuare în pagina 22*)

Interviu realizat de
Livius George Ilea

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacţie:* 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an *Cu expediere la domiciliu:* 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat po°tal la adresa: Revista de Cultură Tribuna, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca. Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, Bucure°ti, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro.